



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

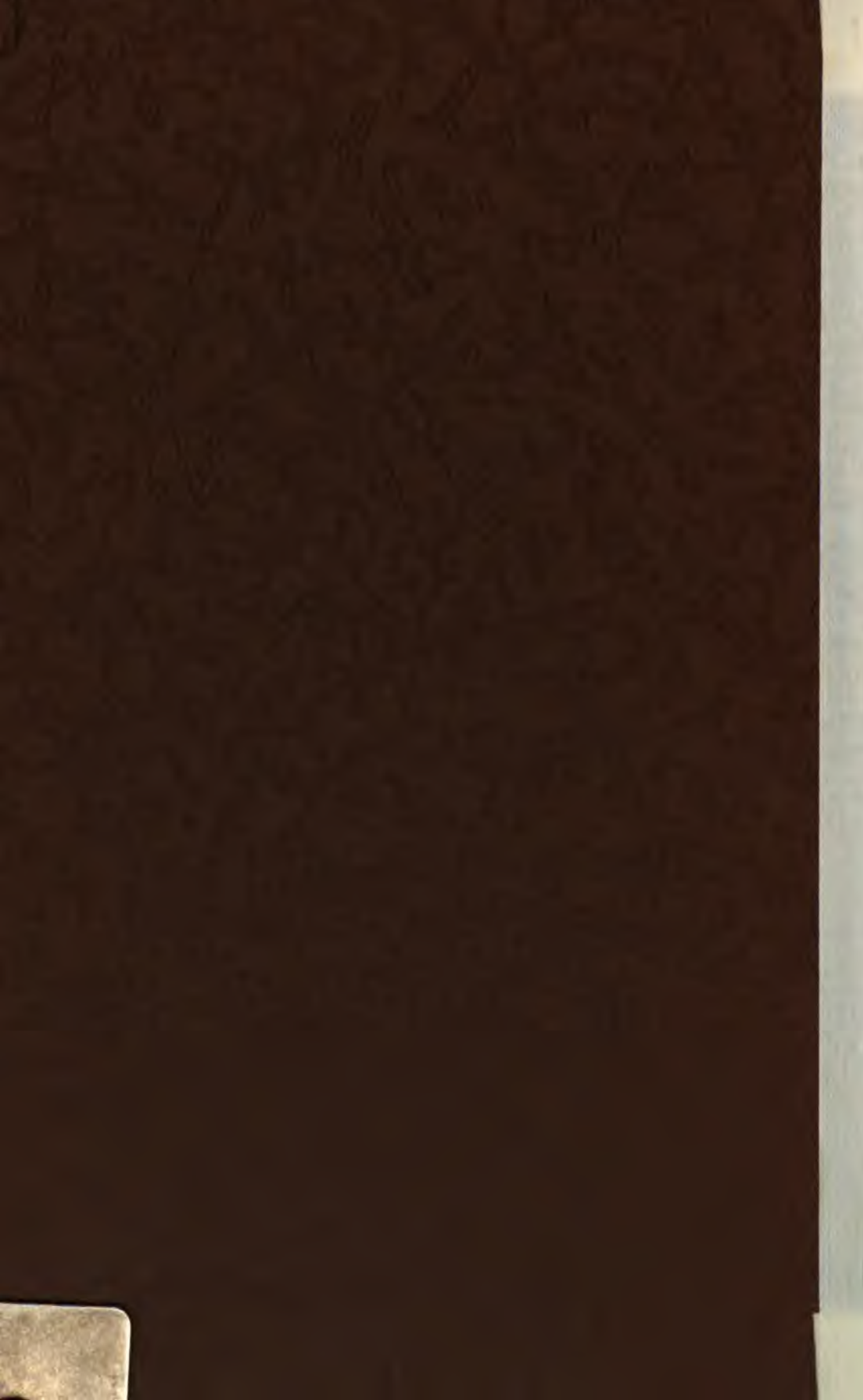
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

D C
611
L731 S6
v.1:4



B 3 480 530





Vol 1 l'acte # 2.

100

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

ARCHÉOLOGIQUE

ET HISTORIQUE

DU LIMOUSIN

*Pamphlet
num 2*

DC

611

L731 516

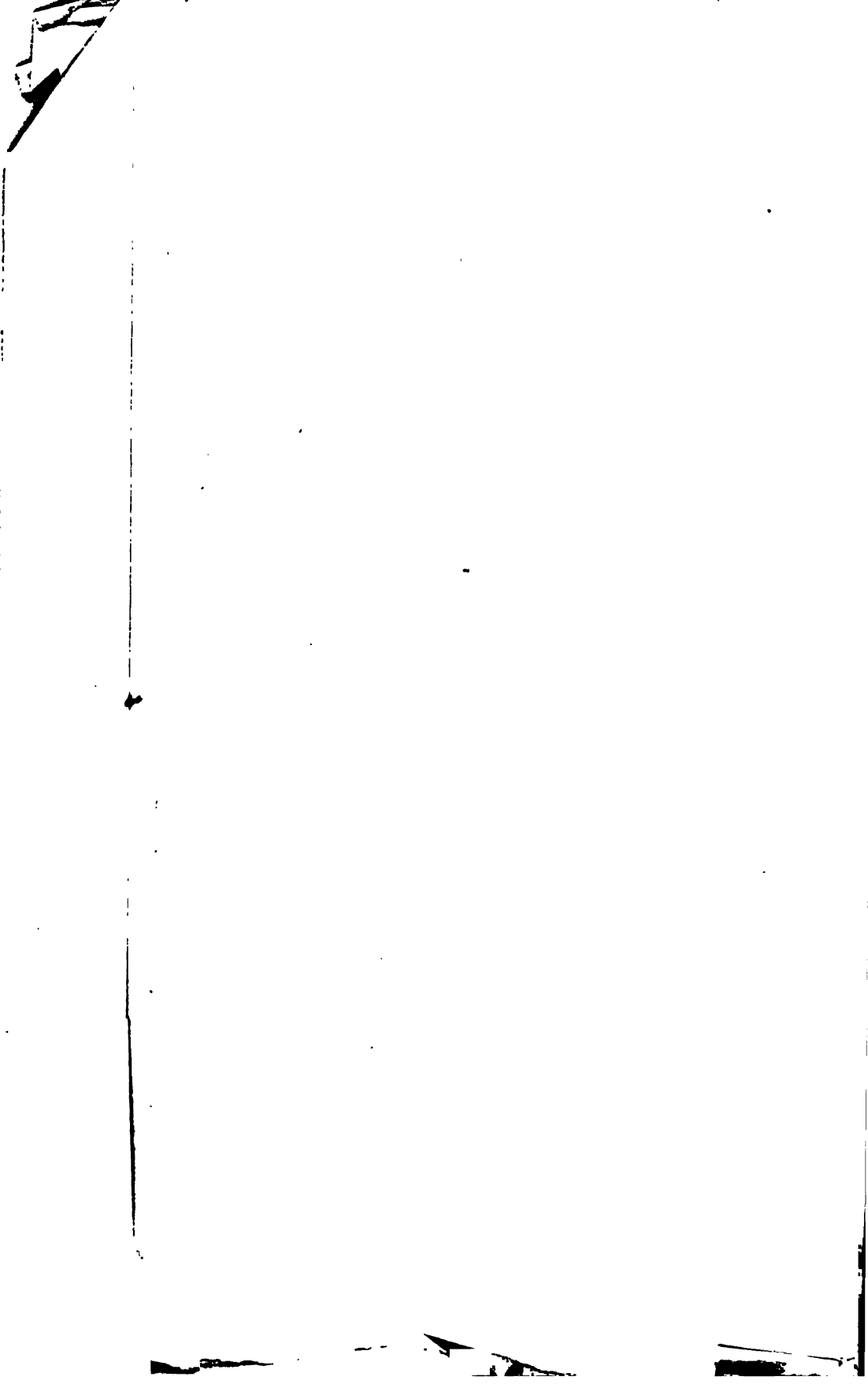
v. 114

TOME I^{er}

LIMOGES

LIBRARY
JUL 25 1964
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
BERKELEY

CHAPOULAUD FRÈRES, IMPRIMEURS DE LA SOCIÉTÉ



MÉMOIRES.



HISTOIRE

DE LA PEINTURE SUR VERRE

EN LIMOUSIN (1).



XV^e SIÈCLE.



VITRAUX DE ST-MICHEL-DES-LIONS.

Le ^{xiv}e siècle fut une époque désastreuse pour le Limousin. Tour à tour assaillie par les partis français et anglais, opprimée par les vainqueurs, ravagée par les vaincus, cette malheureuse province ne goûta un repos durable qu'après l'expulsion définitive des Anglais, de la Guienne, en 1450. Alors, de toutes parts, on songea à relever les ruines faites par un siècle de guerres. Les édifices religieux se consolidèrent ou s'embellirent (2) : c'est ce qui explique le caractère de

(1) V. pages 84 et 148.

(2) Les témoignages historiques confirment ces données *a priori* de l'étude archéologique. Aimeri Chati de La Jaucha, évêque de Limoges, fait rétablir, en 1389, le clocher de son église. En 1458, l'évêque Barton de Montbas ordonne de faire des *joas*, c'est-à-dire des piliers butants, à la cathédrale. Une ordonnance du même prélat, datée de Bussière-Dunoise, prescrit, la même année, de rebâtir les églises de *Saint-Gervais-le-Pauvre*, *Chaillac*, *St-Priest* près Sainte-Anne, le chœur de *St-Cyr-sur-Gorre*. — En 1480, une autre ordonnance épiscopale enjoint aux ayant-droit de rebâtir à neuf l'église de *Lagudet*, celles du *Bourgdoux*, de *Ste-Marie-de-Vaux*,

leur architecture. Dans cette région, presque tous les édifices appartiennent au ^{xiii} siècle, mais le ^{xv} siècle les a restaurés et agrandis. Tout naturellement les plus nombreux vitraux étaient de cette dernière époque. Leur rareté relative se comprend à la vue du caractère de leur fabrication. Le temps n'était plus où le *maître de l'œuvre* chargé de la construction d'un vaste cathédrale en combinait les diverses parties pour traduire une pensée commune; où la vitrerie en couleurs se liait au système architectural pour en devenir la continuation; où le peintre sur verre, en un mot, n'était que le très-humble serviteur de l'architecte.

Au ^{xv} siècle, le verrier se sépare du constructeur : ce n'est plus un simple décorateur; c'est désormais un peintre préoccupé du besoin de donner à son œuvre la plus grande somme de valeur individuelle possible. Il en sera du monument ce qu'il pourra. A la distance où le regard saisit les détails, un modelé plein de finesse, une composition embellie de mille prétentions, une riante perspective, mille délicatesses d'un pinceau léger recréeront la vue; mais ce sera aux dépens de l'ensemble. A tous les points de la perspective où l'œil ne perçoit qu'un effet général, le vitrail apparaîtra trop lumineux dans ses bordures, inégalement teinté dans ses fonds. La coloration, douteusement répartie, fatiguera par mille teintes incompréhensibles. Il semblera que la pluie, en battant la verrière, ait déteint ses couleurs pour les répandre et les laver selon les caprices des variations atmosphériques.

Ce défaut général sera accompagné de tous les défauts d'exécution qu'il suppose. Préoccupés du désir de dessiner exactement, les verriers abandonneront habituellement, pour les carnations, l'usage des verres teintés dans la masse. Pour cet effet, ils se contenteront d'un verre blanc qu'elevassera le plus souvent un modelé gris. Soit désir de l'économie, soit recherche d'un milieu plus transparent, le verre destiné aux travaux de la cuisson a peu d'épaisseur, et les fondants abondent dans sa composition. L'emploi des couleurs d'application, en permettant de rapprocher plusieurs teintes sur le même morceau de verre, restreint le nombre des plombs, et augmente d'autant l'espace exposé aux chocs et à la percussion. Toutes ces causes, on le comprend, ne diminuent pas la fragilité d'une matière déjà si fragile; elles ont

Chabanais et Varerigne. — En 1485, Jean Barton de Montbas neveu ordonne de rebâtir les églises de *La Mazère* près Ventadour, *Saint-Marc-Alloubeau*, *Flavignac* et *Saint-Mathieu*.

encore le triste résultat d'augmenter la froideur et la monotonie des visages. Comment des carnations pâles et blanches pourraient-elles harmonieusement être drapées de vêtements hauts de couleur? La teinte grise des chairs se retrouve d'ailleurs avec un ton identique sur les pinacles du dais qui abritent les personnages, sur l'architecture qui les encadre, sur les consoles qui les supportent. Tous ces tons clairs, rapprochés de ceux que produisent les nombreux ornements colorés en jaune, livrent passage à de larges rayons lumineux qui éblouissent le regard en détournant l'attention des sujets plus sombres : il en résulte un défaut d'harmonie peu favorable à la décoration.

Les plus anciens vitraux de cette époque conservés dans notre circonscription archéologique sont deux roses de l'église d'Augne (Haute-Vienne) ; elles représentent l'*Annonciation* et l'*Adoration des Mages*. Les verres teintés en masse ont été employés dans les fonds et les draperies ; pour l'architecture et les carnations, il a été fait usage des couleurs d'application, couleurs déjà peu solides. En quelques endroits les oxydes métalliques qui ont servi à modeler les visages se sont couverts d'une crasse solide, qui rend le dessin confus en y ajoutant son opacité ; enlevés ailleurs par l'action du temps, ils ont laissé au verre toute sa transparence primitive.

L'église de Saint-Michel-des-Lions, à Limoges, possède cinq vitraux un peu moins anciens. On peut hardiment, à l'inspection des costumes et du style, décider qu'ils sont de la fin du règne de Charles VII. Ils réunissent les défauts et les qualités de leur temps ; leur composition a encore l'avantage d'être assez variée pour résumer les genres divers adoptés par le *xv^e* siècle.

La fenêtre occupée par le premier vitrail dont nous nous occupons est percée à l'extrémité orientale du collatéral du nord. Elle est divisée en deux jours par un meneau. Cette colonnette, en se ramifiant dans le tympan, y forme un quatre-feuilles. Ses quatre lobes épanouis sont occupés par les évangélistes, représentés sous leur forme humaine, et écrivant dans des attitudes variées. Ces figures en grisaille sont disposées sur un fond damassé bleu ou violet. Au centre se montre la Trinité qu'ils ont manifestée sur la terre. Dieu le père, sous forme humaine, vêtu d'une robe rouge et d'un manteau bleu, tient son divin fils attaché à la croix. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, va de l'un à l'autre. Ces figures, de petite proportion, sont placées au-dessus de deux niches d'architecture en grisaille à feuillages et à bordures d'or, selon un usage qu'il importe de constater pour éviter les redites. La composition de ce dernier sujet est ainsi disposée :

une console architecturale supporte un personnage ; un dais ou pinacle en gothique fleuri le recouvre et l'abrite ; au fond de la niche formée par cette architecture est tendue une étoffe en couleur et damassée.

C'est la disposition de ce vitrail. Dans la première niche , à la gauche du spectateur, se tient saint Léonard, indiqué par une inscription à demi brisée en lettres gothiques *..ONARDUS*. Le saint élève, de la main droite, les ceps, glorieux symbole de la protection dont il couvre les prisonniers. Son autre main supporte un livre relié en violet. Il est vêtu d'une aube blanche que recouvre une dalmatique verte à orfrois jaunes. Son nimbe est de cette dernière couleur. La draperie, de damas *rouge*, placée derrière le saint, au lieu d'être simplement attachée au dais de la niche, est supportée par un ange. L'autre niche est occupée par saint Michel, armé de pied en cap, et portant fièrement lance et bouclier. Il a passé sa cotte d'armes rouge par-dessus son armure. Son nimbe est vert. Derrière lui un ange aux ailes *rouges* laisse tomber une tenture *bleue*.

Ce vitrail prête matière à plusieurs observations. Nous remarquerons d'abord un déclin trop évident dans la composition idéale. Quel rapport direct et saisissable pour les spectateurs unit la Trinité à ces deux saints, et par quel renversement des lois de la perspective les figures les plus grandes sont-elles rapprochées de l'œil du spectateur aux dépens des sujets de petites proportions ? Nous blâmerons encore les girouettes peu élégantes et médiocrement originales qui surmontent tous les clochetons. Quant à la teinte grise et incolore des carnations, poussée à l'excès comme en ce vitrail, au lieu de transfigurer les visages, elle les transforme en spectres blafards. Faisons encore observer que, sur ce vitrail, la teinte des chairs est peu solidement fixée ; presque partout elle a plus ou moins souffert de l'action du temps. Les anges déroulant la tenture qui sert de repoussoir sont le produit d'une inspiration gracieuse et originale.

Le second vitrail est placé, à la suite du premier, au-dessus de l'autel dédié à saint Martial. Il est consacré à la vie de saint Jean-Baptiste ; le tympan en ogive, selon l'usage de ce temps, demeure occupé par un remplissage sans rapport avec le sujet principal.

Parlons d'abord de cette dernière composition. Au sommet, un trèfle ; un peu plus bas, deux quatre-feuilles remplissent l'amortissement de la baie. Dans la partie supérieure se montre la Trinité ; au-dessous, à gauche, les anges adorent la sainte Face ; à droite, ils entourent l'Agneau vainqueur, dont ils célèbrent le triomphe par un concert. Cette Trinité diffère de la précédente. Le Père et le Fils, sous forme humaine, sont assis sur des trônes ; la colombe symbolique les sépare.

Une restauration de vitrier moderne a remplacé la tête du Fils de Dieu par une autre tête, empruntée sans doute à un vitrail détruit. La dimension extraordinaire de ce visage produit un effet étrange.

Au centre du quatre-feuilles de gauche était la tête du Sauveur, ceinte du nimbe crucifère. Il n'en reste que l'auréole et la chevelure. Le reste du visage a été remplacé par des débris en couleur *représentant des figures grimaçantes*. A l'entour, des anges en grisaille sur fond de couleur déroulent des phylactères ou rollets couverts d'inscriptions, qui expliquent le sujet : *SALVE, S. FACIES. — IHU BONE*. A droite, dans la composition symétrique représentant l'Agneau célébré par les anges, il faut noter la forme variée de leurs instruments de musique.

La partie carrée de la baie placée au-dessous est divisée en trois jours par deux meneaux. Les bandes horizontales de l'armature en fer subdivisent ces jours en vingt et un panneaux. Les deux rangs inférieurs, c'est-à-dire six panneaux sur vingt et un, sont aujourd'hui murés en briques.

Ces panneaux renferment un nombre semblable de petits tableaux représentant la vie de saint Jean-Baptiste. Les deux rangs de panneaux extérieurs ont une bordure formée de fleurs de lis d'or couronnées. Au panneau central, les fleurs de lis sont remplacées par des feuillages. Chaque tableau est enveloppé d'une niche d'architecture en grisaille, à feuillages et à moulures dorés. Aux deux jours extérieurs, cet encadrement a la forme d'un arc en accolade surbaissée. Au jour central, il est formé de trois arcades égales et juxta-posées. Tous ces panneaux sont eux-mêmes enveloppés dans un cadre plus grand d'architecture, terminé par des clochetons où sont nichées des figures de prophètes en grisaille.

Les noms de plusieurs sont inscrits sur des phylactères : *AMON (sic)*, *MICHEE*, *DANIEL*, *JOHANAS (sic)*, *ELISEUS*. Ce parti pris d'enfermer les scènes dans un intérieur est tellement persévérant que, dans la représentation du baptême de Notre-Seigneur, la scène, placée au bord du Jourdain conformément au récit évangélique, est enveloppée par une courtine damassée suspendue à une voûte gothique.

Les petits tableaux sont distribués dans cet ordre :

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12
13	14	15

PREMIER PANNEAU. — Trois personnages. — Pendant que Zacharie, vêtu d'une chape, encense l'autel dans le saint des saints, un ange lui apparaît, et lui prédit la naissance miraculeuse de saint Jean.

2. — *Quatre personnages.* — Zacharie est frappé de mutisme. Ses parents lui parlent par signes.

3. — *Deux personnages.* — La sainte Vierge visite sainte Elisabeth. Marie relève sa cousine, qui s'est agenouillée devant elle. Il faut admirer la grâce exquise et modeste de ces deux figures. Par-dessus la tenture on aperçoit la campagne.

4. — *Six personnages.* — Saint Jean vient de naître. Sur le devant de l'appartement, une suivante lave le nouveau né dans un bassin porté par un escabeau. Sainte Elisabeth couchée sur un lit recouvert par une magnifique couverture cramoisie, qui laisse à nu la partie supérieure du corps. Aux pieds du lit, Zacharie regarde avec tendresse son épouse, à laquelle une suivante présente une boisson qu'elle vient de goûter avec une cuiller. Rien de plus naïf que ce petit tableau.

5. — *Quatre personnages.* — Zacharie, interrogé par ses parents sur le nom qu'il veut donner à son fils, l'écrit sur un rouleau de parchemin.

6. — *Quatre personnages.* — Le grand-prêtre, vêtu de l'aube, de l'étole, de la chape et de la mitre comme un évêque de la loi nouvelle, procède avec un attendrissement visible à la cérémonie légale de la circoncision. Cette représentation est par trop naïve.

7. — *Sept personnages.* — Saint Jean baptise dans le Jourdain les gens qui viennent à lui. Malgré la difficulté d'enfermer convenablement cette scène champêtre dans un intérieur, la partie architecturale se maintient. La voûte de la niche recouvre la scène; une courtine damassée est tendue à l'entour des personnages.

8. — *Trois personnages.* — N.-S., servi par un ange, est baptisé

par saint Jean. Il faut, pour ce tableau, répéter l'observation précédente.

9. — *Cinq personnages.* — N.-S. marche dans le temple devant saint Jean, vêtu d'une robe de peau, et portant une banderole sur laquelle on lit : *Ecce agnus Dei*. Il faut admirer l'élégance simple de la draperie du Sauveur et la grâce facile avec laquelle il relève sa robe violette.

10. — *Huit personnages.* — Saint Jean prêche dans le désert. Le contraste entre les pharisiens superbes aux magnifiques vêtements et la foule pauvre et attentive est parfaitement marqué. Les pharisiens debout discutent avec saint Jean; la foule recueillie et assise prête l'oreille aux paroles du précurseur. L'agneau symbolique, nimbé, se dresse sur ses pattes de derrière, et paraît vouloir sauter au cou de saint Jean.

11. — *Sept personnages.* — Des personnages richement vêtus, et à cheval, vont trouver saint Jean :... *Quid existis videre* (1) ?

12. — *Quatre personnages.* — Saint Jean reproche à Hérode son inconduite.

13. — *Trois personnages.* — Saint Jean est poussé dans une prison qui a la forme d'un château gothique. Cette scène, bien que se passant en plein air, est enfermée dans une niche architecturale.

14. — *Sept personnages.* — Hérode donne le festin où Hérodiade demanda la mort du précurseur. A leurs vêtements somptueux et entr'ouverts, il est facile de reconnaître Salomé et sa mère. Pourquoi, à l'insu du verrier, la modestie a-t-elle laissé son empreinte sur ces visages qui devraient refléter le vice ?

15. — *Cinq personnages.* — Un soldat va trancher la tête du saint précurseur à la porte de la prison que nous avons déjà entrevue. Salomé assiste à la décollation, toute prête à recevoir le prix de son impudicité.

Nous donnerons nos observations sur ce vitrail à la suite de la description de celui qui est consacré à la sainte Vierge.

Ce dernier fait pendant au précédent : il est placé à l'extrémité du collatéral sud, au-dessus de l'autel dédié à saint Loup.

L'amortissement gothique de cette fenêtre est occupé par la

(1) Nous donnons une figure de St Jean, empruntée à ce vitrail. (V. pl. III.) Le dessin reproduit fidèlement le trait et le plomb; quant au modelé et à l'effet piquant résultant des effets de lumière enlevés en clair, une lithographie à la plume ne pouvait avoir la prétention de les traduire.

Transfiguration. Au lobe supérieur, le Fils de Dieu tient un globe et bénit; sa face est d'un rouge de feu. A ses côtés se tiennent Moïse et Elie. Au-dessous, dans les lobes inférieurs, les apôtres, renversés sur le dos, se voilent la face, éblouis qu'ils sont par des rayons de lumière descendus sur eux du haut des cieux.

Le reste du vitrail est consacré à la vie de la sainte Vierge. Elle s'y déroulait en vingt et un tableaux. La partie inférieure de la verrière ayant été murée sur une hauteur de deux panneaux, cette destruction réduit à quinze le nombre des tableaux conservés.

Un cadre d'architecture en grisaille, à ornements jaunes, enferme chaque tableau. Dans les deux jours extérieurs ce cadre est formé par une ogive en accolade surbaissée; au centre il se compose d'arcs en anse de panier. Toute cette verrière est dans un désordre affreux. Les tableaux, au lieu d'être distribués selon l'ordre chronologique, en des lignes verticales ou horizontales se faisant suite, occupent les places suivantes :

1	8	15
13	12	9
7	11	10
2	5	6
4	0	3

1. LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. — *Six personnages.* — Marie est reçue sur le seuil de cet édifice par le grand-prêtre, environné de ses lévites.

2. L'ANNONCIATION. — *Deux personnages.* — L'ange et Marie sont agenouillés aux deux côtés d'un prie-dieu. La peinture de la figure de la Vierge ayant complètement disparu, le verre est demeuré blanc et incolore.

3. TRAVAIL DE LA VIERGE. — *Cinq personnages.* — Marie est occupée à tisser une étoffe; de petits anges, répandus dans l'air autour d'elle, jouent de divers instruments. Cette scène est charmante.

4. MARIAGE DE LA SAINTE VIERGE. — *Huit personnages.* — Il faut noter dans ce petit tableau la modestie de Marie et la simplicité de son costume. Saint Joseph au contraire a une robe blanche magnifiquement brochée en or. Il passe un anneau au doigt de la sainte Vierge.

5. VISITATION DE LA SAINTE VIERGE. — *Trois personnages.* — La Vierge, dans l'attitude la plus simple et la plus gracieuse, ayant ses

blonds cheveux flottants, embrasse tendrement sa cousine. Les deux saintes sont debout. On peut comparer la composition de ce tableau à celle du même sujet figurée sur le vitrail St-Jean, panneau n° 3.

6. NAISSANCE DU SAUVEUR. — *Trois personnages.* — Saint Joseph et la sainte Vierge adorent l'enfant Jésus. Dans un livre de prières dont nous publions la miniature, la Vierge est figurée, posée et vêtue comme sur ce vitrail.

7. ANNONCIATION AUX BERGERS. — *Quatre personnages.* — Les bergers sont vêtus de surtouts de couleurs variées, taillés comme nos blouses modernes. Une aumusse à capuchon couvre leur cou et leur chef. Leur haut-de-chausses collant s'arrête à la hauteur du genou. Sur le rollet tenu par les anges on lit les mots par lesquels le mystère de l'incarnation fut révélé aux pasteurs : GLORIA IN EXCELSIS DEO.

8. CIRCONCISION. — *Huit personnages.* — Cette scène est figurée d'une manière très-naïve. La Vierge a un manteau bleu qui recouvre une robe bleue.

9. PURIFICATION. — *Sept personnages.* — La Vierge, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau d'argent damassé d'or, présente au grand-prêtre l'enfant Jésus vêtu d'une robe violette. Derrière la sainte Vierge se tient une suivante charmante à cheveux flottants, qui porte un livre et un panier où sont les deux colombes destinées au sacrifice.

10. ADORATION DES MAGES. — *Six personnages.* — Un des rois orientaux est vêtu d'un magnifique surcot de velours violet bordé de fourrures.

11. SONGE DE SAINT JOSEPH. — *Deux personnages.* — Il est couché sur un lit; un auge lui apparaît, et l'avertit des périls qui menacent le divin Enfant.

12. FUITE EN EGYPTE. — *Quatre personnages.* — Ce sujet présente de frappants rapports de ressemblance avec le même sujet sculpté au xiv^e siècle au pourtour du chœur de N.-D. de Paris : il faut, encore une fois, remarquer avec quelle insistance le peintre sur verre maintient son parti pris du cadre architectural : *l'âne porteur de la Vierge et du divin Enfant marche, dans une magnifique salle gothique, sur un pavé de carreaux alternativement noirs et jaunes.* Un bœuf est au dernier plan.

13. MASSACRE DES INNOCENTS. — *Neuf personnages.* — Hérode préside à l'exécution de ses ordres cruels. Au premier plan, une mère éplorée s'est précipitée aux genoux d'un soldat qui va égorger son fils. Cette figure a une grâce exquise. La mère porte une coiffure

semblable à celle des sœurs de charité, coiffure assez commune au *xv^e siècle* (4).

44. **COURONNEMENT DE LA VIERGE.** — *Quatre figures.* — Le Père et le Fils, assis sur des trônes, posent une couronne sur la tête de Marie, agenouillée au milieu d'eux. Le Fils, à la gauche du spectateur, tient un globe; le Père porte un livre.

0. — Ce panneau est masqué par la boiserie de l'autel.

Le cadre général d'architecture, qui embrasse et relie tous les cadres particuliers, est terminé par des clochetons que décorent des statuettes représentant Eve. La mère du genre humain, entièrement nue, se voile de la feuille de figuier, et tient le fruit si fatal à sa postérité. C'est une manière ingénieuse de rappeler que Marie est la seconde Eve, destinée, dès l'origine, à réparer les maux causés par l'Eve primitive.

Trois autres vitraux en couleur se remarquent dans la même église. Ils sont plus qu'à moitié détruits. Dans celui qui est percé, au-dessus de la porte du nord, les lobes du tympan ont seuls été sauvés. Trois subdivisions représentent l'*Annonciation*. L'ange et Marie sont agenouillés dans deux trèfles juxta-posés. Au sommet se montre Dieu le Père et la symbolique Colombe.

Deux autres verrières éclairent la sacristie; leur exécution, fort lâchée, sent la fabrique et la pacotille. Les images de saint Pierre et de saint Paul, Notre-Seigneur, au milieu des symboles des évangélistes, se retrouvent dans ces débris en désordre.

A la vue des bordures colorées qui, dans les vitraux consacrés à la sainte Vierge et à saint Jean, rampent le long des meneaux, nous avons conjecturé que ces vitraux avaient été restaurés et remaniés au *xvi^e siècle*. Un examen plus détaillé ne permettra pas d'en douter. Nous avons fait remarquer que le vitrail consacré à la sainte Vierge est divisé en trois jours par deux meneaux; que les cadres d'architecture des jours extérieurs diffèrent du cadre central; enfin nous avons noté le désordre dans lequel se trouvent les petits tableaux; désordre tel que presque partout la succession chronologique des faits est grossièrement intervertie. Or ce désordre dans la distribution historique n'existe pas dans l'ajustage : les lignes de l'architecture de

(4) V. les figures 48, 71, 72 et 77 de l'ouvrage de Langlois sur les stalles de la cathédrale de Rouen. Nous reproduisons les figures 77 et 71. (V. notre planche.) Ces stalles ont été exécutées de 1457 à 1469 : c'est à peu près la date des vitraux de Saint-Michel.

chaque panneause raccordent parfaitement avec les lignes du panneau qui le précède et du panneau qui le suit. Peut-on trouver dans ce fait autre chose que la preuve d'une restauration peu intelligente?

Cette restauration ne serait pas moins digne de blâme au point de vue de la solidité. Deux rangs de panneaux du vitrail de la sainte Vierge se sont affaissés sous leur propre poids; et, si on n'y prend garde, au premier vent violent du sud-est, il faudra déplorer leur chute et leur destruction. Les plombs oxydés réclament d'ailleurs une restauration de plus en plus nécessaire. Si la fabrique de l'église St-Michel est hors d'état de faire face à cette dépense considérable, la ville de Limoges trouvera sans doute dans son budget les ressources nécessaires pour y pourvoir. C'est pour elle un droit et un devoir de veiller à la conservation des œuvres qui témoignent de sa gloire dans le passé.

Les petits personnages représentés sur ces vitraux, au nombre de deux cent sept, se distinguent par un caractère particulier des personnages figurés en verre au ^{xiii}^e siècle et au ^{xiv}^e, qui ont été précédemment l'objet de nos études. Ce qu'on appelle aujourd'hui la couleur locale paraît presque toujours absent des vitraux primitifs. Pénétrés de l'éternelle durée de leur foi, destinée à survivre à toutes les révolutions humaines, les verriers, comme les autres artistes, ne pouvaient s'imaginer que la forme extérieure de la société eût changé. Grâce à son union avec l'élément éternel, tout leur semblait devoir être immuable dans une société composée cependant de formes passagères. Ainsi s'explique la physionomie gothique imprimée par eux à toutes les civilisations antérieures.

Au ^{xv}^e siècle, la science commence à se faire place aux dépens de cette confiance, qui en serait l'alliée si douce et si puissante. Sans doute le temple de Jérusalem se figure encore en style flamboyant; le grand-prêtre de l'ancienne loi se chape et se mitre comme un évêque de la loi nouvelle; mais un costume conventionnel est déjà adopté pour les personnages sacrés : N.-S. et les apôtres se revêtiront désormais, pour ne les plus quitter, de la toge et du manteau de tradition romaine.

Examinées en détail, les verrières de St-Michel justifient toutes les observations que nous avons faites sur l'art du ^{xv}^e siècle. Les petits tableaux, étudiés de près, ont souvent une finesse de dessin, une grâce de sentiment et de composition qui rappellent les peintures de la naissante école allemande. On peut, il est vrai, trouver de la prétention et de la gaucherie dans certaines attitudes; on peut blâmer le coloris trop uniformément gris des visages et le peu de solidité de

la peinture d'apprêt ; mais ce ne serait pas le reproche qui nous paraîtrait le plus grave ni le mieux mérité.

Vus à distance , toutes ces petites compositions , tous ces petits personnages , symétriquement distribués par groupes sur un fond gris , se perdent dans ce cadre trop lumineux. Cette alternance équilibrée des tons qui fait le charme des verrières du XIII^e siècle ne produit ici qu'une confusion fatigante , et , selon la piquante expression de M. Mérimée , *les compositions peintes sur ces fenêtres ressemblent de loin à un jeu de cartes étalé sur une table* (1) : tant il est vrai que , pour atteindre son but , l'art doit obéir à une loi supérieure à celle de la perfection des détails !



VITRAUX DE SOLIGNAC.

La magnifique église byzantine de Solignac ne fut pas épargnée pendant les guerres de la domination anglaise ; mais la Providence lui réservait un abbé qui devait réparer ses désastres : nous voulons parler de Martial Bony de Lavergne , prieur d'Anesde , nommé à cette abbaye en 1456. Les voûtes découvertes , les vitraux brisés , le pavé défoncé , appelaient des réparations urgentes. Sa générosité y pourvut. Par ses soins , le chœur s'enrichit d'une boiserie de chêne admirablement sculptée (2) ; les fenêtres reçurent une clôture historiée en couleur : tous ces embellissements furent exécutés , pendant son administration , de 1456 à 1484.

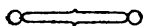
Il y a trente ans , toutes les fenêtres étaient encore ornées de vitraux à demi brisés par la révolution ; mais l'entretien et la restauration de cette vitrerie dépassaient les ressources d'une commune rurale ; d'ailleurs les fourneaux dédaignés des peintres verriers s'étaient éteints au milieu de l'indifférence pour leur art qui caractérisait cette époque... Les vitraux de Solignac sont tombés pièce à pièce : il n'en reste aujourd'hui en place que dix panneaux , représentant quatorze personnages. Ces débris eux-mêmes sont en désordre ,

(1) *Notes d'un voyage en Auvergne et en Limousin* , p. 95.

(2) Nous parlerons ailleurs de ces stalles magnifiques à l'occasion des sujets , en apparence bizarres , qui décorent leurs accotoirs et leurs miséricordes.

et vont périr au premier jour si l'administration ne vient au secours de cette église par une généreuse allocation (4).

La générosité de Bony de Lavergne méritait un meilleur avenir : son peintre verrier ne fut pas moins habile que son sculpteur. Des subdivisions gothiques figurées dans les fenêtres à plein cintre du monument byzantin reçurent des figures de saints isolées, superposées ou groupées deux à deux. Ces petits personnages, d'un ton de couleur vif et doux, sont finement exécutés : la carnation est assez heureusement teintée. On distingue les figures de saint Martial, patron du donateur ; de saint Austriclinien et de saint Louis, indiqués par des inscriptions. Les armes de France réduites, *d'azur à trois fleurs de lis d'or*, y brillent à côté de celles de l'abbé Bony, *de gueules à trois anels ou cercles d'or, deux et un*. Le même écusson se retrouve sur la boiserie du chœur.



VITRAUX D'AYMOUTIERS.

L'ancienne église collégiale, aujourd'hui paroissiale, d'Aymoutiers, est irrégulièrement formée de parties de diverses époques. L'extrémité occidentale de la nef et la base du clocher sont d'un style roman fort simple. Des piliers carrés, cantonnés de pilastres plats à simples corniches sans moulures, supportent les arcs doubleaux qui coupent, de travée en travée, la voûte en berceau. Le transept faisant suite à cette partie est moins ancien. Aux bases formées de tores aplatis, aux chapiteaux à crochets de la porte ogivale, aux arcs doubleaux bordés de moulures arrondies, aux nervures cylindriques de la voûte, il est facile de reconnaître le *xiii^e* siècle. Sa main n'est pas moins apparente dans les compartiments réguliers de la rose du portail nord.

Viennent ensuite trois nefs ou plutôt trois absides parallèles, circulairement terminées à l'est. Celle du centre, plus longue, plus large et plus élevée que les autres, forme le chœur ; les deux autres forment deux chapelles : c'est dans cette partie de l'édifice que sont

(4) La commune de Solignac forme deux *paroisses* ayant chacune son église. Les conseillers municipaux, presque tous étrangers à la petite ville de Solignac, donnent la préférence, dans leurs votes et leurs allocations, à leur église paroissiale du Vigen. D'autre part les ressources de la fabrique de la *paroisse* de Solignac sont plus qu'absorbées par l'entretien de la toiture de leur église, toiture dont la surface a plus de trois mille cinq cents mètres carrés de développement !

placés presque tous les vitraux que nous allons décrire. A la forme de leurs ornements, qui suivent exactement le contour du cadre de pierre, on reconnaît sur-le-champ qu'ils sont postérieurs à la partie de l'édifice qu'ils décorent : essayons de déterminer leur âge.

Un document authentique va nous fixer sur la date de cette partie de l'église. Une bulle de Sixte IV invite les fidèles à faire des aumônes pour l'entier achèvement de cet édifice, détruit par les ennemis de l'Etat; elle loue la libéralité de Louis XI, roi de France, et du duc de Nemours, dont les offrandes récentes ont facilité son rétablissement. Cet acte est à la date du 9 des kalendes de septembre 1475. Les vitraux, n'étant pas antérieurs aux baies dont ils forment la clôture, sont donc postérieurs à 1475.

Les vitraux nous renseigneront sur leur date d'une manière plus précise encore. Un vitrail aujourd'hui placé dans le chœur représente un évêque agenouillé devant son patron saint Jean-Baptiste. Le prie-dieu du pontife porte ses armes : *de gueules au cerf d'or à la reposée, au chef échiqueté d'or et de gueules* (1). Ce sont les armes, c'est le patron de Jean Bartou de Montbas, évêque de Limoges, transféré, en 1485, à l'archevêché de Nazareth. Ce vitrail, semblable à ceux qui décorent le chœur, est donc antérieur à cette dernière date. L'exécution de la plus grande partie des verrières d'Aymoutiers se place donc entre 1475 et 1485.

Les baies percées dans les trois absides et vitrées en couleur sont au nombre de quinze. Nous allons les décrire en faisant le tour de l'édifice à partir du transept nord.

On peut distinguer dans cette vitrerie trois systèmes de décorations. L'apside du nord est ornée de figures presque toutes en grisaille, étagées les unes au-dessus des autres dans un encadrement d'architecture; le fond de la niche est tendu d'une étoffe en couleur damassée; quelquefois les revers des draperies sont colorés; les personnages ont à peu près 4 m. 33 c. de hauteur. L'apside centrale

(1) Nous avons écrit ces pages lorsque M. M. Ardant a bien voulu nous remettre un verre en couleur provenant de la rose percée dans le portail méridional de l'église d'Aymoutiers. Ce débris d'un travail curieux, que nous décrirons plus loin, a fait partie d'un écu armorié : il porte *d'or à un lion rampant de gueules*; ce sont les armes des vicomtes de Limoges et de l'antique famille des Roffignac. Un Guillaume de Roffignac fut prévôt du chapitre d'Aymoutiers en 1369. Si cet écu appartenait à cette date, la collégiale d'Aymoutiers aurait donc été enrichie de vitraux antérieurs d'un siècle à ceux qu'elle possède présentement. Mais le travail de ce fragment nous paraît moins ancien.

est occupée par des figures en couleur plus grandes que nature, disposées dans un champ architectural en grisaille semé d'ornements jaunes. Dans les trois dernières vitres de l'apside méridionale le système change encore : les figures, groupées deux à deux, occupent des niches palissantes; de petites statues sont figurées dans la décoration architecturale.

Nous allons passer en revue les sujets figurés sur ces verrières en demandant grâce pour la sécheresse de ce rapide inventaire. L'aridité du sujet n'est tempérée ici par aucun détail intéressant : plus de légende, nul récit. Les figures, presque toujours isolées, sont dépourvues d'inscriptions et d'attributs caractéristiques qui les fassent connaître.

Apside du nord. — Cinq fenêtres.

1. Nous indiquons par $\ominus$ le sujet placé dans la partie curviligne des baies. — $\ominus$. Des débris d'un beau ton de couleur, mais confusément placés, occupent le tympan de l'ogive; le reste est en verre blanc.

II.

1	2
3	4

 $\ominus$. SAINTE VALÉRIE présente sa tête tranchée à saint Martial.

4. SAINT LAURENT, grisaille. Tentures damassées en couleur au fond des niches; le saint tient un livre et un gril.

2. SAINT EVÊQUE.

3. SAINT tenant un glaive et un livre.

4. SAINT chauve et barbu.

III.

1	2
3	4

 $\ominus$. AGNEAU, sur fond rouge, adoré par trois anges.

4. SAINT EVÊQUE dessiné en grisaille; les revers de ses vêtements sont rouges.

2. SAINT MICHEL, armé en chevalier, triomphe du dragon infernal; il a pour lance une croix à longue hampe.

3. SAINTE ANNE tenant la Vierge enfant, laquelle tient l'enfant Jésus.

4. SAINTE MADELEINE. L'architecture figurée sur cette vitre est fort belle.

IV.

1	2
3	4

 $\ominus$. LA SAINTE FACE adorée par trois anges.

4. SAINT dépourvu d'attributs.

2. Débris confus.

3. SAINT tenant un livre et un bâton, et marchant sur le feu. Un petit chevalier (probablement le donateur du vitrail) est agenouillé à ses pieds.

4. SAINT tenant un glaive et un livre. Une femme coiffée d'un long hennin auquel est suspendu un long voile est agenouillée devant le saint. Ces deux figures de donateurs sont très-naïves.

V.

1	2
3	4

○. ANNONCIATION.

1. SAINTE tenant l'enfant Jésus et une fleur.

2. SAINT MICHEL.

3. LA SAINTE VIERGE est agenouillée devant un priedieu sur lequel est un grand livre ouvert, à fermoirs. Une colombe portée par un rayon jaune va à son oreille gauche. Sa robe est pourpre et son manteau bleu. — La couleur et le dessin de cette composition sont ravissants : il est évident que ce panneau a été emprunté à une autre fenêtre. La figure de la Vierge a des proportions plus considérables que les autres personnages.

4. SAINT tenant un livre et marchant sur le feu. A ses pieds est agenouillée une donatrice coiffée du hennin. — Une partie de l'architecture qui sépare les personnages a été enlevée. Cette verrière et les deux précédentes sont dans le plus triste état ; l'oxydation des plombs et des ferrures doit faire trembler pour leur conservation.

APSIDE CENTRALE.

VI. Cette fenêtre et les quatre suivantes éclairent le chœur. A la fin du XVIII^e siècle, l'architecture qui séparait les personnages a été enlevée sous prétexte de donner du jour. — Toutes les figures sont chaudement colorées.

○

1	2
3	4
5	6
7	8

○. CHRIST et verres blancs.

1. SAINT EVÊQUE à chasuble pourpre.

2. SAINT LÉONARD tenant un livre et les ceps. Sa dalmatique bleue est semée de fleurs de lis d'or.

3. SAINT ROI vêtu d'un manteau fleurdelisé, fourré d'hermine.

4. SAINT JEAN-BAPTISTE à demi nu ; il tient l'agneau symbolique. Sa tunique, en poil de chameau, est en partie recouverte d'un manteau pourpre.

5. UN SAINT vêtu d'une robe bleue et d'un manteau rouge tient une croix ; un lion est à ses pieds : cette figure produit un grand effet.

6. UNE SAINTE couronnée tient une palme, un livre et une épée ; sa robe est bleue.

7. CHEVALIER donateur agenouillé et de proportions plus petites, sous un gracieux encadrement d'architecture.

8. DONATRICE coiffée d'un hennin *adourné*, agenouillée devant un priedieu à petites proportions.

VII.

1	2
3	4
5	6

○. ADAM et EVE nus.

1. **EVÊQUE** donateur à genoux aux pieds de saint Jean. Ce panneau a été évidemment déplacé : aux armes, qui sont d'azur au cerf d'or à la reposée, au chef échiqueté d'or et de gueules, il est facile de reconnaître Jean Barton de Montbas, évêque de Limoges avant 1485.

2. **SAINT JEAN-BAPTISTE** tient sur un livre l'agneau nimbé de l'auréole crucifère. Un manteau bleu recouvre sa tunique en poil de chameau.

3. **SAINT APÔTRE** (saint Paul?) tenant un glaive. Sa robe, d'un jaune orangé, est en partie recouverte par un manteau bleu clair. Cet apôtre et tous les suivants ont les pieds nus.

4. **SAINT APÔTRE** barbu. Robe pourpre et manteau vert.

5. **SAINT JACQUES** tenant un livre et le bâton traditionnel ; sa robe est grise, et son manteau rouge.

6. **SAINTE MADELEINE**. Robe rouge, manteau bleu. Ses cheveux blonds sont flottants.

VIII.

1	2
3	4
5	6

○. **RÉSURRECTION**. Jésus bénit entre deux auges ; au-dessous sont placés un homme et une femme nus figurant les ressuscités.

1. Un **ANGE** déroule un phylactère.

2. La **VIERGE** tient l'enfant Jésus. Il est évident que, malgré le meneau en pierre qui sépare les compositions

1 et 2, elles sont faites l'une pour l'autre.

3. **SAINT PIERRE**, vêtu d'une robe blanche et d'un manteau rouge, tient la clef et le livre symboliques. Le prince des apôtres est peint selon un type désormais traditionnel. Sur son front chauve flotte une mèche de cheveux.

4. **SAINT DIACRE** tenant une palme et un livre enflammé ; une flamme brille au-dessus de son front.

5. **SAINT JEAN** apôtre tenant le calice. Robe bleue, manteau jaune.

6. **SAINT ANDRÉ** tenant la croix qui fut l'instrument de son martyre. Sa robe est blanche et son manteau pourpre.

IX.

1	2
3	4
5	6

○. **TROIS ANGES** tenant des trompettes. La lune et le soleil brillent sur un fond bleu.

1. **SAINT APÔTRE** barbu, tenant un livre et un bâton. Sa robe est verte, son manteau rouge.

2. **SAINT APÔTRE** barbu, vêtu d'une robe pourpre et d'un manteau rouge.

3. **SAINT apôtre** barbu, tenant un livre et un bâton. Il est vêtu d'une robe violette et d'un manteau bleu.

4. SAINT (saint Paul?) tenant un glaive. Il est vêtu d'une robe violette et d'un manteau jaune.

5. SAINT APÔTRE barbu. Il a pour attributs un livre et une règle. Sa robe est verte et son manteau rouge.

6. SAINT APÔTRE ayant pour attributs un livre, un marteau et une hache. Sa robe est bleue et son manteau rose.

X.

1	2
—	—
3	4
—	—
5	6
—	—
7	8

 O. Débris confus.

1. SAINTE ANNE tenant un livre; sa robe est verte, son manteau rouge, son voile blanc.

2. SAINTE VIERGE tenant l'enfant Jésus. La Vierge est vêtue d'une robe pourpre et d'un manteau bleu; la tunique de l'enfant Jésus est violette.

3. SAINT ÉVÊQUE vêtu d'une aube blanche que recouvrent une tunique verte et une chasuble violette.

4. SAINT SÉBASTIEN à demi nu; il tient l'arc et les flèches instruments de son martyre.

5. SAINT ANTOINE vêtu d'une robe blanche à capuchon blanc que recouvre une cuculle de couleur marron. Il tient un chapelet et un bâton. Le porc symbolique est figuré près du saint.

6. SAINT CHRISTOPHE portant l'enfant Jésus; sa robe est pourpre, et son manteau vert.

7. CLERCS donateurs, agenouillés.

8. FEMMES donatrices, agenouillées.

Nous sortons maintenant du chœur pour pénétrer dans l'apside méridionale, formant la chapelle Saint-Psalmet. Ici le système de vitrerie change encore; on peut même en reconnaître deux bien distincts. Sur les cinq derniers vitraux que nous venons d'examiner les figures, fortement colorées, se détachaient sur une architecture en grisaille riche de ses nombreux ornements jaunes, et assez fortement accusée. Ici, architecture et personnages, tout va pâlir encore. Dans les trois premiers vitraux, les figures en grisaille, disposées sur une tenture damassée, sont couvertes de vêtements d'un ton pâle, dont les revers seuls sont colorés. Par exception, les figures des donateurs agenouillés au bas de la verrière sont entièrement en couleur. Sur les deux dernière vitres, le cadre architectural en grisaille change de forme, et s'enrichit de statuettes nichées dans les ornements; les saints se groupent deux à deux, et prennent des vêtements de couleur.

XI.

1	2
3	4

○. FEUILLAGES.

1. VIERGE tenant l'enfant Jésus assis sur un livre, et une fleur à la main droite.

2. SAINT PSALMET (PSALMODIUS) debout sur un flot au milieu des flots dans lesquels jouent des poissons. Le saint solitaire tient un livre; sa robe et son manteau blancs sont doublés de bleu.

3. De nombreux personnages sont agenouillés au bas de la verrière sur le devant; un des plus éminents est vêtu d'un manteau long à chaperon bordé de fourrures. Sur un phylactère on lit ces mots : *C'est la Vierge S. Psalme.*

4. Ce panneau représente la partie féminine de la confrérie de Saint-Psalmet; le sujet est semblablement indiqué par une inscription en caractères gothiques : *C'est la Vierge S. Psalme.*

XII.

1	2
3	4
5	6

○. FEUILLAGES.

1. SAINT MARTIAL désigné par une inscription : *SANCT MARSAU.*

2. SAINT PIERRE tenant les clefs et un livre. Son manteau est doublé de vert.

3. Panneau brisé remplacé par des verres blancs.

4. Idem.

5. SAINTE VALÉRIE tenant une palme et une couronne. Elle est indiquée par l'inscription : *SAINCTE VALÉRIE.*

6. SAINT apôtre tenant une équerre et un livre.

XIII.

1	2
3	4

○. JUGEMENT DERNIER.

1. SAINT CHRISTOPHE portant l'enfant Jésus. Son manteau, blanc, couvre une robe pourpre.

2. SAINT PAUL tenant un glaive et un livre. Sa robe, bleue, est couverte par un manteau blanc.

3 et 4. Panneaux en verres blancs.

XIV.

1	2
3	4

○. ANNONCIATION.

1. SAINT JEAN-BAPTISTE, tenant l'agneau, est vêtu d'une robe fauve et d'un manteau rouge. A côté de lui se tient saint Jean l'évangéliste, tenant le calice; sa robe est verte, et son manteau blanc.

2. SAINT JACQUES, indiqué par le bâton et le chapeau à coquilles, est vêtu d'une robe rouge et d'un manteau blanc. A ses côtés est debout un saint diacre tenant un livre enflammé. Sa dalmatique est de couleur violette.

3. SAINTE MADELEINE, tenant l'urne des parfums, vêtue d'une robe rouge que voile un manteau blanc, est debout à côté d'une sainte couronnée tenant un livre ouvert. Le manteau blanc, destiné à pousser

toutes ces figures à la grisaille, recouvre encore une fois une robe violette.

4. SAINT SÉBASTIEN est percé de flèches par deux soldats.

XV.

1	2
3	4

○. COURONNEMENT de la VIERGE.

1. ANGE vêtu d'une chape et agenouillé. Sur un phylactère enroulé autour de son bâton de héraut terminé par un lis, on lit : AVE GRACIA PLENA.

2. LA VIERGE, complétant cette composition, est debout devant un prie-dieu. Sa robe est bleue, et son manteau blanc.

3. SAINT diacre tenant un livre.

4. SAINT PIERRE en chape blanche doublée de violet.

Dans la rose nord on voit les débris palissants d'une crucifixion. Dans la rose sud est un écusson armorié de gueules aux deux léopards passants.

Peut-être ne nous eût-il pas été difficile, avec l'aide du Martyrologe limousin, de donner des noms à tous les saints personnages que nous venons d'énumérer. Mais les emblèmes que les verriers ont placés dans leurs mains sont si peu nombreux, et parfois si étranges, qu'il nous a paru préférable de laisser ce soin au lecteur.

On a déjà deviné, en parcourant cette aride nomenclature, que les vitraux les plus pâles sont en même temps les moins anciens. Il faut noter encore le procédé trop ingénieux au moyen duquel les auteurs des verrières d'Aymoutiers sont parvenus à transformer en grisailles incolores et ternes les éblouissantes verrières des premiers temps. D'abord leurs carnations sont légèrement teintées de rose, et plus souvent encore uniformément grises; les vêtements sont encore colorés en bleu, en rouge ou en violet; mais un manteau blanc ou gris en recouvre partout la plus grande partie. Le vêtement de dessous n'apparaît plus qu'aux extrémités, et sa teinte, légère et doucement colorée, s'harmonise assez heureusement avec le ton général de la verrière.

A la fin du ^{xv}^e siècle les verriers font un pas de plus vers la grisaille : la partie inférieure des vêtements, c'est-à-dire les doublures, est seule en couleur. Pour le coup la couleur, domptée, est entièrement à la disposition du dessinateur : il ne lui permettra de se montrer atténuée et pâle qu'à l'extrémité des plis cassés et anguleux de la draperie.

Une dernière observation, tout à l'avantage de notre province, ressort de l'examen auquel nous venons de nous livrer. La collégiale d'Aymoutiers est la quatrième église du Limousin où nous avons retrouvé une longue série de vitraux de la seconde moitié du ^{xv}^e siècle. Ce n'est pas

la dernière : ce serait la centième si l'on enregistrait les verrières que les protestants et la révolution ont détruites. Quel goût fécond animait une province où des œuvres si nombreuses pouvaient s'exécuter en quelques années ! On devine, à cette vue, que le sentiment et la pratique de l'art y étaient populaires ; on pressent l'influence exercée par la ville des émailleurs. Ce goût et cette pratique ont heureusement laissé d'autres traces, que nous recueillerons avec amour.

Les vitraux d'Aymoutiers sont dans un état déplorable. Une mise en plombs défectueuse, l'oxydation des armatures, le long abandon révolutionnaire, doivent faire craindre leur destruction prochaine. Chaque jour le vent et la pluie en emportent quelque fragment ; tout récemment encore nous avons pu constater des pertes regrettables. Cependant la fabrique et l'administration d'Aymoutiers, appauvries par des sacrifices récents, sont hors d'état de faire face aux dépenses que réclame la restauration de ces verrières. C'est le cas, ou jamais, de recourir au crédit de six cent mille francs ouvert au ministère de l'intérieur pour la conservation des monuments historiques.

Les verrières du ^{xv}^e siècle que nous venons de décrire fourniraient de nombreux renseignements pour l'histoire des costumes civils, religieux et militaires. Les curieux y remarqueront avec intérêt les hauberts, les casques, les cottes, les armes défensives ou offensives des chevaliers ; les escoffions adournés, les hennins, les robes débraillées et à collets rabattus, les larges ceintures, les étoffes fourrées, les souliers à la poulaine des dames ; ils n'étudieront pas avec un moindre plaisir les chapes somptueusement brodées et galonnées, les mitres basses élégamment enrichies de pierreries et de broderies des prélats. Les fleurs damassées des tentures, les meubles, les détails de la décoration intérieure et architecturale, fourniront aux artistes mille motifs d'ornementation, nouveaux par l'oubli des vieux temps, originaux par leur ancienneté.

Le mouvement qui apparaissait au commencement du ^{xiv}^e siècle a pris, à la fin du ^{xv}^e, tout son développement. La finesse du dessin, les grâces d'une exécution délicate, ont été préférées aux beautés d'un effet vigoureux et monumental. Les vitraux sont devenus des tableaux de chevalet de moins en moins éclatants à cause de la distance et des rayons incolores auxquels leurs verres pâles livrent passage. Trop délicats, trop fins d'exécution, ils manquent le plus souvent d'effet : les soins que l'on donnait à leur exécution ont précisément l'inconvénient de les rendre ternes : punition justement méritée par ceux qui déjà prenaient le moyen pour but, et faisaient de l'art pour l'art.

Cette critique fait cependant pressentir des améliorations nombreuses introduites dans la pratique. En effet la gamme des peintres sur verre s'enrichit de plusieurs nuances précédemment inconnues : l'emploi des verres à deux couches, des émaux superficiels, des traits lumineux enlevés en clair prend beaucoup d'extension. On creuse, on taille le verre avec beaucoup de patience pour obtenir des effets nouveaux par l'enlèvement des couches superficielles. Les pièces de verre s'agrandissent, et subissent avec succès les recuissons nombreuses destinées à multiplier les nuances et les effets. Nous donnons de tous ces détails pratiques une description assez longue dans le dernier chapitre, consacré à la technique des verriers de tous les âges; nous ne pouvons qu'y renvoyer nos lecteurs.



TROISIÈME PARTIE.

XVI^e ET XVII^e SIÈCLE.



L'art du xvi^e siècle a deux aspects différents, deux caractères bien distincts. Jusqu'au premier tiers, vers 1530, ses produits ne se distinguent de ceux de l'époque antérieure que par une recherche de plus en plus sentie des détails et de la finesse. L'exécution, chaque jour plus habile, se complait toujours dans les poses anguleuses et graves, dans les étoffes pesantes aux plis cassés et lourds, dans les attitudes fières mais maniérées. Encore un peu de temps, et l'inspiration des vieux âges pourra reflorir et tourner à son profit les ressources de plus en plus savantes de l'exécution.

La Providence en avait décidé autrement. Une seconde fois la barbarie armée descendit du nord sous la forme doctrinale. Dans notre province, comme dans le reste de la France, elle arma les mains de quelques seigneurs ruinés et cupides. Ils prirent à leur service les bandes, toujours vénales, des aventuriers, et, à leur tête, les comtes de St-Germain-Beaupré et de Châteauneuf, les barons de Pierre-Buffière, sous prétexte de réforme et de calvinisme, pillèrent et saccagèrent les abbayes de Grandmont, de Solignac, de L'Artige et d'Ahun.

Il faudrait en nommer cent autres; il faudrait montrer les vitraux défoncés, les statues mises en pièces, les tombes ouvertes, les sanctuaires profanés et dépouillés. Sous le prétexte de ramener le

culte à sa pureté primitive, les protestants mettaient leur cupidité à l'abri des doctrines iconoclastes : le pillage était le but déguisé sous le zèle religieux.

Le peuple, dirigé par des guides fidèles, tint bon pour la foi qui l'avait affranchi, et pour l'art qui l'avait consolé; et, si notre France conserve encore les monuments nombreux dont elle est fière à bon titre, c'est que, au jour des tourmentes, l'antique religion sauva ces œuvres qu'en des temps plus heureux elle avait inspirées.

Cependant, pour être amoindri, le charme vainqueur de l'art n'était pas abandonné par l'église. Elle éprouvait le besoin de combler les vides causés par les dévastations des protestants; elle savait que, si quelques esprits secs peuvent, dans le silence du cabinet, nier la puissance du beau manifesté sous une forme visible, l'homme, à cause de sa double nature, sera toujours ému par les impressions extérieures. Les sens sont la porte de l'ame : heureux les esprits qu'atteignent seules, par ces passages mal gardés, les pures émotions du beau et du vrai!

Il fallait donc qu'une abondante production artistique vint réparer les ruines faites par les protestants. N'est-ce pas à cette cause qu'il faut, en partie, attribuer l'invasion du goût étranger?

En ce temps-là florissait, sous le ciel d'Italie, une école soumise à une double inspiration. Chétienne par ses traditions, elle n'avait pas vu sans éblouissement les chefs-d'œuvre du paganisme, et son art s'en était inspiré. On vantait sa correction, sa grâce et sa beauté. Les princes, séduits, l'appelèrent en France pour embellir leurs palais, et les largesses royales, en enrichissant les artistes italiens, firent des Français leurs imitateurs et leurs émules.

Alors on assiste à un curieux et triste spectacle. Au lieu de tempérer l'incorrection française par les grâces italiennes, et de conserver avec amour l'inspiration chrétienne qui avait animé les chefs-d'œuvre gothiques, les artistes français, je parle des verriers comme des autres, se jettent à la suite de l'imitation étrangère. Ils sacrifient toute la tradition à la recherche de la forme, et le moyen se transforme en but : faire briller les ressources d'un pinceau habile, dépenser la plus brillante imagination à traduire des compositions sans signification, se jouer en de vaines figures mythologiques et allégoriques, c'est le dernier but de l'art : c'était aussi sa décadence et sa mort.

Nous avons résumé, dans ces considérations générales, le mouvement accompli par la peinture sur verre à la suite des autres arts. Mais ce déclin n'arriva pas sans combat, ainsi que nous le dirons

plus tard, et la cause de l'art français put compter quelques succès qui consolèrent ses derniers jours.



CATHÉDRALE DE LIMOGES.

Le lecteur sait maintenant devant quelles causes ont disparu les vitres du ^{xvi}^e siècle qui ornaient la cathédrale de Limoges au nombre de vingt-trois. Grâce aux ramifications des meneaux en granit, qui diminuent la surface de chaque tableau de verre, les seuls amortissements en ogive des baies ont conservé les sujets qui les décoraient. Six grandes figures, dues à l'inépuisable munificence de Villiers de L'Isle-Adam, transportées dans les hautes vitres du chœur pour remplacer des figures brisées du ^{xiv}^e siècle, ont dû leur conservation à ce déplacement plus heureux qu'opportun. Tels sont les restes que nous allons inventorier et décrire. Cet examen nous conduira autour du vieil édifice en partant de la première chapelle du collatéral nord.

Première chapelle du collatéral nord. — Cette chapelle, semblable, de plan et de forme, aux autres chapelles de la nef, est carrée; une baie percée sur le côté occupe toute cette face; elle est divisée en quatre jours par trois meneaux. Le vitrage conserve la partie supérieure de quatre personnages grands comme nature : le Sauveur après la flagellation ou *Eccs Homo* (selon Bonaventure, un sujet semblable se voyait dans la chapelle des Joviond); une figure d'apôtre; un jeune homme portant l'élégant costume à manteau fourré et le chaperon en usage dans le premier tiers du ^{xvi}^e siècle. Au-dessus de ces personnages quatre anges tiennent un nombre semblable d'écussons *d'azur à une face de taureau de gueules, chargé d'un chevron d'or brochant sur le tout*. Selon le P. Bonaventure, cité plus haut, ce sont les armes des Bastide : ces débris, maladroitement rapprochés, ont donc appartenu à plusieurs chapelles. Dans les lobes lancéolés du tympan, des évêques, l'archange St Michel, des anges jouant de divers instruments et des chérubins entourent la figure du Sauveur transfiguré. Sa face, radieuse comme l'or, est teintée en jaune. *Trente-trois personnages ou débris de personnages décorent ce vitrail plus qu'à moitié détruit.*

Seconde chapelle du collatéral nord. — De petits anges y supportent deux écussons : le premier porte *d'or au chef d'azur chargé d'un*

sinistrechère (1) *revêtu d'hermine au fanon de même*. Le second est *d'azur à fleurs de lis d'or*. Ce sont les armes de Villiers de L'Isle-Adam, transféré, en 1530, à l'évêché de Beauvais, où il mourut en 1535. Nous avons donc la date précise des vitraux dus à ce prélat : leur exécution doit se placer entre 1522 et 1536.

Au sommet du tympan, le Sauveur, vêtu de l'étole, de l'aube et de la chape, tien un globe, et bénit. Les anges répandus à l'entour jouent de la harpe, de la flûte, du tympanon et du hautbois. Des chérubins rouges comme la flamme sont répandus dans les autres subdivisions du tympan. A cette fenêtre ont dû appartenir deux grands personnages placés comme pièces de rapport dans les vitraux du sanctuaire. — *Dix-huit personnages*.

Vitres et roses du transept nord. — Le magnifique portail Saint-Jean montre aussi le glorieux écusson de Villiers de L'Isle-Adam. Inspiré par la générosité du pontife, l'architecte du *xv^e* siècle a manié le granit comme une cire obéissante. Nous n'avons pas à décrire les mille tours de force de cette construction élégante et hardie, où les durs rochers du Limousin se sont laissé tailler comme le calcaire tendre de l'ouest et du nord. Une rose formée de quatre segments de cercle, et inscrite dans une construction cintrée, couronne ce portail. Cent cinquante lobes flamboyants y jouent autour d'un quatre-feuilles central. Ces courbes, si gracieuses à l'œil lorsqu'on les voit de dehors, ont au dedans l'inconvénient de rétrécir le champ réservé au verrier. Son pinceau a placé au centre le Sauveur tenant le globe et bénissant; à l'entour des anges, des chérubins verts, bleus, rouges, sont semés dans les lobes lancéolés. Cette composition, excellente au point de vue monumental, est malheureusement dans des proportions beaucoup trop petites pour sa position à plus de 25 mètres au-dessus de l'œil du spectateur. Isolés et séparés l'un de l'autre, l'architecte et le décorateur semblaient ne plus travailler à la même œuvre.

Cinquième fenêtre du sanctuaire. — Les grandes figures du *xiv^e* siècle, qui étaient disposées au-dessous de la grisaille du même temps, ont fait place à deux personnages peints sur verre au *xvi^e* siècle. Deux niches d'architecture élégante, au sommet desquelles brille l'écusson de Villiers de L'Isle-Adam, les encadrent. Ils

(1) C'est une faute du peintre sur verre : Villiers de L'Isle-Adam portait un dextrochèra.

représentent Moïse et le Sauveur au jugement dernier. Selon le texte sacré, traduit ici à la lettre, le législateur des Hébreux a le front orné de deux proéminences : *cornutam Moysi faciem* (Exod.); il tient la verge miraculeuse et les tables de pierre sur lesquelles se lit une inscription ainsi disposée :

CRE	TR
DO	EM
IN	OM
DE	NY
UM	PO
PA	TEN
IE (?)	TEM
ET	CRE
NE	ATO
IS	REM
	SELI (<i>sic</i>)
	ET

Le Sauveur, à demi nu, pour montrer les traces sanglantes de sa crucifixion et de sa flagellation, tient un étendard surmonté de la croix, et bénit les élus. Un manteau rouge se drape élégamment autour de ses épaules. Le dessinateur, malgré son habileté, n'a pu triompher des difficultés que présentent les oxydes métalliques pour l'exécution des chairs. Toute cette figure a un ton crû de brique qu'adoucit à grand'peine l'éclat du manteau rouge habilement disposé à l'entour. Par la nature de ses matériaux et de son mode de transmission de la lumière la peinture vitrifiée se refusera toujours à traduire le nu. Les sujets semblables, tels que le baptême de N. S. par saint Jean, doivent donc être évités par les verriers (1).

Huitième fenêtre du sanctuaire. — Ici, comme dans la vitre décrite plus haut, au-dessous de la grisaille du XIV^e siècle, nous retrouvons deux grandes figures du XVI^e. Ces deux personnages, somptueusement vêtus de costumes orientaux, sont enveloppés par une niche élégante. Graves de costume, d'attitude et d'âge, ils conversent ensemble, malgré le meneau qui les sépare. Le premier compte sur ses doigts; ou lit sur un phylactère à demi rompu :

NNA... ONAS... EISHEID.

(1) Tout le monde peut voir, au musée du Louvre, un magnifique vitrail moderne, exécuté à Sèvres, et dû au pinceau de M. Chenavard. Plusieurs des anges ou génies figurés sur cette grande page ont des visages verdâtres au milieu desquels reluisent des joues d'un rose vil.

Un fragment déplacé montre un aigle tenant au bec une écritoire. Sur un phylactère disposé autour de l'autre personnage on lit : **EZECHIAS PROF.**

Neuvième fenêtre du sanctuaire. — Le xiv^e siècle a encore cédé une partie de la verrière au xvi^e. Un personnage couronné et tenant un sceptre est revêtu du court manteau, des manches à crevés, des hauts de chausses à bouffantes et étirés en usage sous François I^{er}. Un phylactère ou rollet est élégamment ajusté dans l'architecture de la niche. Vous vous attendez à y lire le nom du prophète David ? Point : vous n'y trouverez que ces mots : *Abacut le profete* (sic). L'autre personnage richement vêtu est le prophète Daniel, selon une inscription moins fautive : *Daniel le profete*.

Treizième et première fenêtre du sanctuaire. — Les armes de Villiers de L'Isle-Adam, placées sur ces deux vitres, font regretter les vitraux dont elles ont dû faire partie.

Rose méridionale. — Les débris en couleur placés dans cette rose du xiv^e siècle ont dû faire partie d'un jugement dernier peint sur verre au xvi^e siècle.

Seconde chapelle du collatéral sud. — Cette chapelle est encore dédiée à la sainte Croix. Dans le tympan du vitrail J.-C. meurt sur la croix entre la sainte Vierge et saint Jean. Des anges répandus à l'entour tiennent les instruments de la passion. Toutes ces figures et des panneaux d'arabesques sont d'une touche pleine de finesse et de vivacité. Un ange tient un écusson *de gueules à quatre pals d'or*.

Première chapelle du collatéral sud. — Les débris confusément disposés dans les lobes du tympan représentent saint Michel triomphant du dragon infernal, des anges jouant de divers instruments et des évêques aux splendides ornements. Plusieurs de ces figures sont d'une teinte bistrée assez originale.



VITRAIL DE FURSAC.

Vers le milieu du xvi^e siècle l'église paroissiale de St-Pierre-de-Fursac, près La Souterraine, s'accrut d'une chapelle destinée à la sépulture des seigneurs de Chabannes. Une fenêtre percée au levant reçut, à la même époque, un vitrail aujourd'hui à moitié détruit. Il représente un calvaire. Les saintes femmes éplorées entourent la Vierge évanouie. Les soldats romains, couverts des splendides armures de la renaissance, se pressent autour de la croix ; des

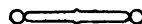
inscriptions se lisent sur leurs ceintures, et celle-ci entre autres : *Imperator Romanorum*. Les personnages, entassés les uns sur les autres, sont d'ailleurs bien dessinés. Le verrier a heureusement varié le ton de chair de toutes ces têtes, trop rapprochées. Au sommet, des anges, chérubins et séraphins à faces rouges, bleues et jaunes tiennent un rollet sur lequel on lit ces mots écrits en caractères gothiques :

Angeli paris amare flebunt. Psai.



CHAPELLE DE SAINT-AURÉLIEN, A LIMOGES.

La chapelle de St-Aurélien, restaurée au xvi^e siècle, reçut, à cette époque, des vitraux en couleur et ornés de saints personnages, dont elle conserve encore une partie. Ces figures, d'une exécution très-lâchée, représentent saint Aurélien et saint Martial.



ÉGLISE DE MAGNAC-BOURG.

L'église de Magnac-Bourg est une élégante construction gothique relevée au xv^e siècle. Trois baies ogivales du sanctuaire, subdivisées en deux jours par des meneaux, sont occupées par un nombre égal de verrières du xvi^e siècle. D'élégantes niches d'architecture de la renaissance à couronnement en coquille s'y étagent les unes au-dessus des autres; elles sont occupées par des figures de saints réunies deux à deux. Ces personnages, hauts d'environ quatre-vingts centimètres, sont peints avec une grande finesse.



VITRAUX DE PANAZOL.

Sur trois vitres de cette petite église est figurée, en huit tableaux, la vie de saint Jean-Baptiste. La finesse du dessin de ces petites compositions est exquise. Un ravissant château gothique figure la prison où fut renfermé le saint précurseur. L'expression des visages et l'éclat du coloris se font également remarquer. Malheureusement les couleurs d'application de plusieurs têtes n'ont pu résister à

l'influence de l'air et du temps. Au bas d'une des-verrières, deux anges gracieusement agenouillés supportent un écusson *d'azur à trois mains apaumées d'argent*. Ces charmants petits vitraux sont dans un état déplorable; plusieurs parties ont été remises en plomb sans qu'on ait tenu compte des dessins figurés sur les pièces de verre.



VITRAUX DE LA BORNE.

L'église de la baronnie de La Borne, près d'Aubusson, est une élégante construction du *xvi^e* siècle; elle possède un magnifique vitrail. Cette grande page occupe les trois jours d'une fenêtre ogivale du fond de l'église. Dans la partie inférieure est endormi Jessé, vénérable vieillard à longue barbe blanche. De sa poitrine sort une vigoureuse tige verte sur laquelle se sont épanouies de larges fleurs à calice violet. Elles sont occupées par neuf rois aïeux de N.-S. J.-C., tenant des phylactères sur lesquelles se lisent des inscriptions en caractères romains. Dans la dernière fleur au sommet du vitrail est debout la sainte Vierge offrant l'enfant Jésus à l'adoration du monde. Toute cette composition, d'un ton très-chaud, se détache sur un vigoureux fond rouge. Dans les lobes de l'amortissement de l'ogive sont peintes des femmes tenant les instruments de la passion. Ces figures, d'un dessin beaucoup plus léger, et mal ajustées d'ailleurs, ont dû appartenir à un autre vitrail. Au bas de la verrière, à droite du spectateur, est agenouillé un personnage regardant la Vierge. Il est vêtu d'une soutane bleuâtre; son chef est largement tonsuré. Derrière lui, et debout, une sainte âgée et vêtue de blanc (sainte Anne) paraît le présenter à la sainte Vierge. Une banderole déroulée devant le donateur porte ces mots en caractères romains : *O MATER DEI MEMENTO MEI*. Un écusson suspendu à la hauteur de sa tête est *d'argent à sept fusées de sable*. Un autre écusson décore la gauche du vitrail; il est *d'or à la croix ancrée de gueules*. Au-dessous, un cartouche en verre blanc porte cette inscription :

M. D. XXII.

S. François.

La date est en caractères romains, et la signature en caractères gothiques. A l'autre extrémité du vitrail, on lit sur un écusson en verre bleu : *Ma fait fere Marsat chambrier de....*

Au portail de cette église se retrouvent les armoiries qui décorent

le vitrail, et, sur un contrefort, cette inscription se détache en saillie :

FAITE L'AN 1534.

Le vitrail serait donc antérieur de deux ans à l'église.



ÉCOLE DE LIMOGES AU XVI^e SIÈCLE.



VITRAUX DE LA PERTÉ-BERNARD ET DE SAINT-PIERRE-DU-QUEYROIX.

L'examen des nombreux vitraux que possède encore le Limousin ne nous a fourni aucune signature. Le verrier F. François est le seul dont nous ayons jusqu'à présent découvert le nom sur une vitre en couleur. On se tromperait cependant si on attribuait les nombreuses verrières qu'enregistre notre inventaire à une école étrangère au Limousin. Pour les siècles antérieurs au XVI^e, l'immense dépense de verres colorés faite dans l'exécution des émaux atteste suffisamment leur emploi dans la vitrerie en couleur de cette province. Loin d'être étranger à ce pays, l'art magnifique des verriers semblerait au contraire y avoir pris naissance. Le lecteur n'a pas oublié les nombreuses inductions que nous avons réunies à ce sujet. Des témoignages plus positifs vont les fortifier eucore.

Dès l'année 1235 une confrérie dite du Saint-Sacrement se forma sur la paroisse Saint-Pierre-du-Queyroix, à Limoges. Cette pieuse association avait pour but d'honorer par un culte public le sacrement de l'Eucharistie. Au moyen des sommes mises à sa disposition par la piété publique, ressources variables selon la ferveur ou le malheur des temps, les bayles ou directeurs agrandissaient l'église, l'ornaient de sculptures, de vitraux peints, l'enrichissaient de tapis, de peintures en émail et d'objets d'orfèvrerie aussi précieux par la forme que par la matière. Ces dépenses diverses étaient fidèlement relatées aux livres de comptes avec des détails minutieux, et, tout à côté du compte, le *portrait* des œuvres acquises était peint de la main d'un artiste distingué. Le résultat des élections annuelles des bayles, le récit de leurs faits et gestes, des doléances sur le malheur des temps, étaient consignés dans ces inventaires. Pourquoi ces registres, si précieux comme témoignages historiques, ont-ils disparu ? Le dernier en date, commencé au XVI^e siècle, peut faire apprécier toute

l'étendue de la perte que nous avons faite. Par l'évaluation des salaires, il donne le moyen d'apprécier la condition des artistes au *xvi^e* siècle : il apprend la valeur relative, et toujours décroissante, de mille objets usuels; et, par la gravité calme et triste de plusieurs pages, il atteint à toute la dignité de l'histoire.

L'étude de ce curieux volume fournit des observations qui malheureusement ne sont pas à l'avantage de notre ville et de notre époque. Le goût de l'art était populaire au *xvi^e* siècle. La confrérie du Saint-Sacrement, obligée de se pourvoir d'un registre nouveau pour consigner ses dépenses, en fait décorer le frontispice d'une éclatante peinture en couleur et en or. Elle a recours, pour cette œuvre, au pinceau d'un émailleur qui tient un rang distingué entre les maîtres de la renaissance. De nos jours où sont les associations limousines jalouses de l'embellissement du moindre registre? Où trouver d'ailleurs les Raymond désireux de servir ce goût populaire?

Un membre de cette famille, Pierre Raymond, dont les magnifiques émaux ne craignent pas le rapprochement des œuvres beaucoup plus vantées de Léonard Limousin, Pierre Raymond fut chargé du frontispice du livre de comptes. Pour le prix de *dix-sept sols* (1) son pinceau a décoré la première page d'une image riante. Elle représente deux anges gracieux suspendant à une guirlande de fruits et de fleurs les armes de la confrérie (*de gueules au nom d'or de Jésus*).

La confrérie du St-Sacrement ne trouvait pas seulement à Limoges des enlumineurs et des émailleurs, elle y rencontrait encore, et sans grande recherche, des fondeurs, des orfèvres et des sculpteurs dont les œuvres honorerait l'art moderne de la capitale. Elle y avait sous la main et à sa disposition une école déjà renommée de peinture sur verre.

Les émailleurs de Limoges au *xvi^e* siècle peignaient donc en couleurs vitrifiables sur métal et sur verre; en d'autres termes, ils étaient en même temps verriers et émailleurs. Les faits qui l'attestent, et que nous réunirons plus loin, sont confirmés par des témoignages antérieurs, et puisés à une autre source.

Toutes les personnes auxquelles l'histoire de l'art est familière connaissent la famille des Courteis ou Courtois, dont les fourneaux d'émailleurs ont jeté à Limoges un si vif éclat; mais, à une signature

1) Nous dirons plus bas quelle somme représentent ces *dix-sept sols* en monnaie actuelle.

près, fixée sur un petit émail, l'exécution des vitraux par les membres nombreux de cette dynastie artistique a été, jusqu'à ce jour, généralement ignorée. Nous sommes heureux de contribuer à donner à ce fait intéressant toute la publicité qu'il mérite. Un registre de la fabrique de l'église de La Ferté-Bernard contient, à la date du 22 octobre 1498, un acte relatif à l'exécution d'une vitre en couleur destinée à la fenêtre occidentale de la susdite église. Voici la substance de cet acte : « Jehan Juchereau, procureur marguillier, traite avec Robert Courtois, peintre et vitrier, moyennant 400 livres tournois, pour faire la verrière de la grande croisée de la nef, laquelle doit représenter l'histoire de l'arbre de Jessé, assis en une chaire en grand triomphe, et Aaron, et de son corps sera produit un arbre en branches et rameaux, duquel arbre seroient composés, mis et assis en beaux fleurons qui y seront pourtraicts, douze rois comme il assied en tel cas. Et la sommette dudit arbre sera l'image de Notre-Dame tenant son enfant, et y aura quatre personnages de prophetes, qu'est à entendre de chacun côté du corps de Jessé, deux faisant bonne contenance; tous lesquels personnaiges seront plus grands que faire se pourra pour remplir honnêtement ledit fournoyement, et le haut dudit fournoyement sera rempli de hiérarchie des anges, archanges, chérubins, séraphins et étoiles semées parmi le trône du ciel, qui sera d'azur; le tout de bon verre et de riches couleurs, bien magnifiquement faits (1) ». On remarquera la composition de ce vitrail, que sa date et son sujet rapprochent assez de celui de La Borne, que nous avons inventorié plus haut.

En 1532 la même fabrique alloua la somme de quarante livres tournois au sieur Jehan Courtois pour une vitre par lui faite en la chapelle dite du Rosaire. Tous les vitraux de cette église ayant subi des remaniements et des déplacements nombreux, dans l'impuissance où nous sommes de reconnaître ceux qui furent l'œuvre de nos compatriotes, nous en transcrivons une description rapide, due à la plume fidèle de M. l'abbé Morancé. Dans une œuvre aussi étendue qui oserait faire la part des verriers limousins?

« Il y a (dans l'église de La Ferté-Bernard) onze croisées, encore entièrement garnies de vitraux peints, qui présentent des sujets

(1) *Description des Verrières de La Ferté-Bernard* dans le *Bulletin monum.*, t. V., p. 506.

complets, quatre dont les fragments peuvent être analysés, et enfin vingt-quatre qui ne présentent aucun ensemble, mais seulement quelques personnages isolés, quelques légendes incomplètes et des armoiries... Nous allons suivre les croisées dans l'ordre de rang, en commençant par la partie nord de l'église.

» La première verrière située près des fonds baptismaux représente l'administration du sacrement de l'extrême-onction : la sainte Vierge, la tête appuyée sur un coussin, ayant près d'elle une religieuse ou sainte femme dans l'attitude du recueillement et de la prière, reçoit l'extrême-onction des mains de saint Jean, le disciple bien-aimé à l'amour duquel Marie fut confiée. Cet apôtre, revêtu de la chape et de la mitre, tient dans sa main droite un aspersoir, et lit les prières sacramentelles dans un livre que tient ouvert un clerc en surplis.

» Dans l'imposte, en style ogival, de cette croisée, on remarque, à gauche, la figure du Père éternel ; au milieu, sainte Cécile touchant de la harpe ; à droite, le couronnement ou l'apothéose de cette sainte ; au-dessus de cette imposte existent encore quelques beaux détails d'architecture ogivale, tels que pyramides, crochets, colonnettes, etc.

» La deuxième croisée du même côté présente quelques bustes dont les têtes sont d'une admirable expression ; ils sont surmontés de quelques détails, aujourd'hui incomplets, d'architecture ogivale.

» La croisée suivante ne présente que quelques fragments incomplets de verres peints. Dans l'imposte on aperçoit quelques anges jouant de divers instruments. En suivant toujours le côté nord de l'église, on aperçoit, au haut de la première croisée du bas-côté qui touche au chœur, quatre anges dans l'attitude de la prière. Dans le deuxième compartiment brillent trois belles niches gothiques sur un fond d'azur, accompagnées de colonnettes élégantes, de pyramides à crochets frisés de la forme la plus gracieuse. L'exécution de ces niches et la pureté de leurs couleurs sont admirables. Aux deux côtés de ces niches sont deux écussons : l'un, fond d'azur fleurdelisé ; l'autre, fond d'argent avec un griffon. Dans la niche du milieu est un prêtre revêtu d'une chasuble à l'antique, ayant les deux mains élevées comme pour les prières solennelles ; sa tête est environnée d'un nimbe de couleur pourpre et azur ; au-dessus, deux anges embouchant de longues trompettes ; à droite, dans la seconde niche, un religieux franciscain revêtu de l'habit et ceint du cordon de son ordre ; il est tourné vers le prêtre, et porte un nimbe d'un rouge éclatant. Saint Laurent, revêtu d'une dalmatique et d'un manipule de couleurs riches et variées, tenant le gril instrument de son supplice

dans la main droite, et un livre scellé dans la main gauche, occupe la troisième niche à gauche.

» La croisée suivante offre, dans la partie ogivale, trois anges encadrés dans des cœurs contournés : deux de ces anges tiennent un écusson semblable, qui est d'azur, chargé de trois fleurs de lis de sinople, deux en chef et une en pointe; le troisième ange tient un écusson qui porte d'azur à trois fleurs de lis de sinople et une écartelée de gueules, chargé d'un coquillage de sable. La seconde partie de cette vitre est remplie par trois niches ogivales que séparent deux rangs de meneaux. Elles sont d'un effet ravissant. Trois bustes les occupent : le premier représente la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus; et les deux autres, des archevêques revêtus de leurs insignes.

» La croisée la plus rapprochée de l'autel de N.-D.-de-Pitié possède encore quelques panneaux assez bien conservés, mais qui n'offrent plus le brillant des croisées précédentes. Trois rangs de meneaux séparent ces panneaux, qui représentent diverses scènes de la Passion, telles que Jésus devant Pilate; Jésus apparaissant aux disciples d'Emmaüs. Dans l'imposte, de style ogival mêlé de renaissance, on aperçoit un Saint-Esprit, sur un fond d'azur, avec une auréole d'un rouge étincelant; on peut apercevoir quelques têtes d'anges, un saint Fiacre et quelques autres figures sans attributs distincts.

» Derrière le chœur sont trois chapelles dont quelques croisées offrent encore quelques riches fragments de verres de couleur. Grâce à des réparations maladroites, on n'y peut plus distinguer que quelques sujets tirés de la vie de la sainte Vierge, tels que sa visite à sainte Elisabeth; le morceau principal est le portrait du donateur de ces vitraux, en costume du xvi^e siècle, de couleurs riches et variées.

» Dans la chapelle suivante, la croisée du fond, entièrement réparée à neuf depuis quelques années, offre, dans son ensemble, une N.-D.-de-Pitié ou la sainte Vierge tenant sur ses genoux le corps inanimé de son fils, le Sauveur du monde; autour d'elle sont plusieurs saintes femmes dans l'attitude du recueillement et de la douleur, ainsi que Joseph d'Arimathie et quelques disciples. Les panneaux du bas de cette croisée sont chargés de fleurs de lis sur un fond d'azur : dans l'imposte quelques anges tiennent la croix et les autres instruments de la Passion.

» Après la croisée du fond, la première qui se présente à gauche renferme quelques panneaux à petits personnages, mais tellement

mutilés par les ravages du temps qu'on ne peut en donner une explication satisfaisante; on peut cependant distinguer encore quelques traits tirés de la légende de saint Nicolas, évêque de Myre. Au bas de cette croisée on peut encore lire ces mots : *Verdier et uxor ejus*, restes d'une inscription presque entièrement détruite. La croisée voisine de celle-ci, presque entièrement en verre blanc, porte le millésime de 1533 : *fut faite cette présante vitre, mil cinq cens trente et trois* [sic¹].

» La troisième croisée, à partir du fond de la chapelle, est assez bien conservée. Dans les figures contournées du haut de cette croisée, on voit la colombe symbolique, et au-dessus le Père éternel avec une longue barbe; sa tête est d'une expression admirable de grandeur et de dignité : les emblèmes des quatre évangélistes l'environnent. Sa droite bénit; sa gauche tient un livre où sont inscrits ces mots, tirés des Ecritures : *EGO SUM ALPHA ET O* (1). La partie inférieure de cette croisée offre la représentation du repos de Jésus chez Simon-le-Lépreux : les figures sont fort belles; leur attitude est gracieuse; leur expression est frappante de vérité et de naturel. Le festin a lieu dans une galerie magnifique dont une des extrémités laisse apercevoir un paysage dans le lointain. Au bas de la verrière est un groupe de personnages qui paraissent représenter les donateurs. On ne peut lire que ces mots..... *du roy, président es enquetes*. Les registres de la fabrique constatent que cette vitre fut exécutée, en 1532, sur les moules et mesures fournis par le sieur François Delalande, vitrier.

» La troisième croisée à droite présente, à son sommet, plusieurs écussons qu'on ne peut déterminer, et des roses et des tulipes sur un fond rouge d'un admirable éclat. Au-dessus de ces fleurs on aperçoit un personnage qui tient une petite bande d'un rouge clair et éclatant, sur laquelle on lit ces mots : *HIC EST FILIUS MEVS DILECTVS IN QVO MIHI BENE COMPLACVI*. La partie inférieure offre quelques traits de la vie de saint Julien évêque du Mans, et d'autres sujets indéterminés. Les panneaux inférieurs représentent un groupe de huit personnages dont les têtes sont fort belles et tous les traits du visage admirablement nuancés : ces personnages, à genoux et les mains jointes, représentent apparemment les donateurs de cette verrière :

(1) Tous les caractères de cette représentation conviennent plus particulièrement à N. S. Jésus-Christ.

au-dessus d'eux, un fragment de légende gothique laisse encore apercevoir ces mots : *Maistre Nicole Gueslain*. Au-dessus de leur tête, sur une bande ondoyante, on lit ces mots en caractères gothiques : *Quia in te speravi, non confundar in aeternum*. A la gauche est suspendu une pareille bande, qui contient ces mots : *Conserua nos quia in te sperauimus*. Un des panneaux présente l'ouverture d'une fontaine ; on lit au-dessous : *Puteus aquarum*, et au-dessus : *Sine macula*. Un autre panneau présente à la vue un petit jardin admirablement nuancé et clos de palissades ; les inscriptions *hortus conclusus*, *fons hortorum*, l'accompagnent. En 1530 François Bodie donna une vitre de cette chapelle. Le registre de l'année 1532 déjà cité rapporte qu'il fut alloué la somme de 36 livres tournois au sieur Delalande, vitrier, pour une vitre par lui faite, représentant la vie de monseigneur saint Julien, et une somme de 40 livres pour une autre vitre de la même chapelle.

» La troisième chapelle, appelée maintenant des Ames du-Purgatoire, présente, à gauche, une verrière parfaitement conservée, à deux panneaux près. Le haut de la croisée, formé de six cercles en pierre placés sur deux rang de meneaux, renferme quelques figures. La partie principale représente l'apparition de notre Sauveur à ses apôtres après sa résurrection. Parmi les apôtres groupés autour du Sauveur apparaît saint Thomas portant son doigt à la plaie du côté du Sauveur. Cette verrière est une des plus intéressantes de l'église : rien de plus frappant que les têtes de saint Jean, de saint Pierre ; que la surprise de celui-ci à la vue de la conduite de saint Thomas. Au bas de ce sujet sont les portraits du donateur et de son épouse. Sur les fragments d'une légende gothique on peut encore lire ces mots : *Mil cinq cens quarante : Heulan, Beaune fleur, son épouse, priant Dieu, par sa sainte apparition, qu'il lui plaise à tous faire mercy, pardon*.

» La troisième croisée à la suite offre une multitude confuse, au milieu de laquelle se présente Pilate montrant le Sauveur dépouillé de ses vêtements, les mains garrottées, et portant la couronne d'épines sur la tête : la pose de son corps, l'abandon de ses mains, annoncent la faiblesse et l'épuisement ; son visage exprime le calme et la résignation. Dans les compartiments supérieurs on peut lire ces mots : *Ecce reg... vest. : tolle, tolle, crucifige eum*. Au-dessus, un panneau représente Pilate se lavant les mains, avec cette inscription : *Tradidit Jesum voluntati eorum*.

» La troisième croisée du bas-côté méridional nous offre la représentation du baiser de Judas et la prise de Jésus au jardin des Oliviers. La trahison de Judas excite la douleur et l'étonnement du

Sauveur; il est environné de soldats portant des armes et des lanternes, dont l'une, placée au haut d'un bâton, est en forme de corbeille; il en sort un jet de flamme étincelante. Dans la partie supérieure on distingue encore quelques traits qui se rapportent à la passion du Sauveur, et un ange tenant un écusson de gueules à la croix d'azur, cantonnée de quatre coquillages de sinople. Au bas de cette croisée est le portrait d'un personnage qui est sans doute le donateur de cette verrière.

» La grande croisée placée au rond-point du chœur offre, à sa partie supérieure, deux écussons surmontés de couronnes ducales. La principale partie de cette vitre représente le Sauveur des hommes mort sur la croix; au pied de cette croix sont la sainte Vierge, saint Jean et la Madeleine. La partie inférieure offre une galerie décorée d'une corniche admirable dont les extrémités reposent sur un groupe de quatre colonnes enrichies de chapiteaux et de bases; au centre on aperçoit deux figures de saints; de chaque côté est le portrait du donateur et celui de la donatrice. Cette croisée, qui offre un sujet complet sans mélange de verres blancs, produit cependant un effet très-faible.

» La première croisée au nord, après la verrière du rond-point, est l'une des plus remarquables que possède encore l'église de La Ferté. La partie supérieure est décorée de trois écussons; le second porte d'argent chargé de deux paraphes de sable au chef d'azur, portant trois lozanges de pourpre posés en face. Le troisième est de pourpre au lion lampassé de gueules, au chef d'azur, chargé de trois coquillages de gueules. Dans la partie supérieure se déploie une sorte d'amphithéâtre sur un charmant paysage; la partie supérieure de cet amphithéâtre forme une corniche avec frise, décorée avec élégance, et supportée par des colonnes avec leurs chapiteaux; le tout d'un brillant et d'une exécution admirables. Cet amphithéâtre est occupé par plusieurs personnages richement vêtus et une bergère avec un agneau à ses pieds. Au milieu de ce plan, un peu au-dessus des personnages ci-dessus désignés, apparaît saint Georges, en costume militaire, monté sur un coursier dont on ne peut se lasser d'admirer la pose et le naturel: de sa lance ce saint terrasse un énorme dragon à la gueule béante. Dans la partie inférieure de la croisée on remarque la sainte Vierge au centre d'une belle colonnade à plein cintre; à la droite, une abbesse tenant sa crosse, et, à sa gauche, un religieux, qui sont sans doute les donateurs de cette verrière. La légende, à doubles compartiments, est presque entièrement effacée; on ne peut plus distinguer que ces mots sans liaison: *Saint*

Georges..... de feu..... cette vitre..... le cinq septembre..... priez Dieu pour elle. L'un des compartiments restaurés porte en lettres modernes : *Priez Dieu pour ceux qui ont fait le don, 1616.* Une autre restauration avait précédé celle-ci. Vers 1540 six sous tournois sont alloués à François Delalande, vitrier, pour avoir refait plusieurs pièces de la vitre de saint Georges, qui avait été cassée, et pour les avoir *peintes et assises.*

» La deuxième croisée présente, dans la partie supérieure, l'emblème du Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe aux ailes déployées, au milieu d'une auréole étincelante et terminée par un grand nombre de rayons. Vient ensuite le haut d'un cénacle sur lequel apparaît aussi la gloire de Dieu. La Vierge, dans l'attitude du plus profond recueillement, se tient au milieu des apôtres, et reçoit, comme eux, l'Esprit consolateur que le Sauveur avait promis à ses disciples lorsqu'il les quitta, le jour de son ascension glorieuse, pour retourner vers son Père. On aperçoit les langues de feu, signe visible de la descente du Saint-Esprit. Les apôtres paraissent frappés d'étonnement et d'admiration. La partie inférieure du vitrage est occupée par le portrait du donateur, qui est à genoux aux pieds d'un personnage assis dans un fauteuil. Ce personnage tient en sa main gauche un livre fermé : celui-ci et le donateur sont revêtus d'habits fort riches et de larges manteaux nuancés et drapés. Au-dessus d'eux on peut encore lire ces mots d'une inscription, en partie détruite : *En 1606 fut faicte ceste vitre du legs de honorable homme Etienne Le Boindre, qui, pour ce, laissa cent livres, le surplus aux deniers de la fabric... le... 15... m^r Michel L... zot.* On trouve en effet, dans les anciens registres de la fabrique, l'acte par lequel Etienne Le Boindre, né à La Ferté, et demeurant au Mans, légua, le 15 octobre 1573, la somme de cent livres tournois, laquelle somme reçut cette destination ».

Deux autres vitraux de la même église, datés de 1599, représentent l'histoire de Job et plusieurs scènes de la Passion. La date de ces verreries nous rappelle que nous avons atteint l'extrême limite de l'influence extérieure exercée par l'école limousine au xvi^e siècle. Dans l'impossibilité de déterminer la part précise qui revient à Robert Courtois et à Jehan Courtois, il était prudent de citer, en l'abrégeant, la description qu'on vient de lire : recueillons maintenant le témoignage plus précis du livre des comptes de la confrérie du Saint-Sacrement.

Les magnifiques émaux des Raymond et des Pénicaud sont généralement connus. A la transparence des glaciés, au ton franc de la pâte, on reconnaît que ces maîtres ont plus d'une fois transporté

sur verre les touches brillantes de couleurs vitrifiables par eux si souvent appliquées sur cuivre : le témoignage du manuscrit que nous examinons est positif sur ce point. En 1555 la confrérie du Saint-Sacrement fit exécuter, pour sa chapelle, un vitrail de grande dimension, représentant la Cène. Pierre Raymond fut chargé d'en peindre l'image sur le livre de comptes :

« *Item*, à Pierre Raymond, pour avoir faict le pourtraict de la vitre » de la Cène au présent livre, 3 liv. 44 s. »

Depuis plusieurs années ce portrait, rendu si précieux par la destruction du vitrail, a été arraché du livre de comptes, et volé par un amateur inconnu. Les peintres chargés de l'exécution du vitrail furent Réchambault et Pierre Pénicaud. On connaît plusieurs émaux signés par ce dernier, entre autres une pièce du cabinet de M. de Tusseau représentant un sujet de la fable : *Orphée harpeur excellent*. Laissons parler le manuscrit déjà cité :

« 1555. Avons baillé à Pierre Pénicaud et à Réchambault, qui font » la vistre de la Cène, que nous avons faict marché à six vingts » lyvres, de quoi leur baillâmes comptant, comme appert par la lettre » passée par Albin, la somme de 60 lyvres tournois ».

Au verso du folio 24 était la représentation de ce vitrail peinte en couleurs par Pierre Raymond ; on y lisait les inscriptions suivantes :

4556.

*Desiderio desi-
deravi hoc Pas-
cha manducare
vobiscū antequā
patiar.*

*Les counferres
de le counfer-
ie du cors de
Dieu hounct
septe vitre
fect fere.*

On doit la connaissance de ces inscriptions à une copie de l'abbé Legros.

Les autres détails donnés sur la pose du vitrail présentent un intérêt d'un ordre inférieur : nous les transcrivons néanmoins, parce qu'ils nous apprennent certains détails d'exécution des vitraux :

« *Item*, au farron, pour 232 lyvres fert ouvré que fust mis tout » autour de la vistre de la Cène qu'avons fect fere en la dicte esglise » Saint-Pierre, et pour six barres à travers pour la de vistre à douze » deniers livre, 44 liv. 42 s.

« *Item*, pour 80 livres fil de hobynes pour létonner la dicte vitre, » à 20 liv. le cent, 47 liv. 4 s.

- » *Item*, audict, façon pour avoir létonné ladicte vitre, 6 liv. 5 s.
- » *Item*, poyé pour clavettes de fert, 4 liv. 2 s. 6 d.
- » *Item*, fut poyé pour fil de bobynes pour ce que de l'autre n'y
- » en heult assez, 4 liv. 43 s.
- » *Item*, avons poyé tant par plomb pour la dicte vistre et aultres
- » petites mises, 4 liv. 6 s.
- » *Plus*, pour ung disner que fust faict le jour que fismes le marché
- » de la vistre, appellés les quatre bayles nouveaulx, et aussi
- » Réchambault et autres, 4 liv. 45 s. (4) ».

Ce vitrail occupait une baie qui a un développement de douze mètres carrés. Il peut être intéressant d'étudier, à l'aide de ces mesures, le prix de revient du mètre de vitrail en couleur en 1556 : cette étude nous apprendra aussi les conditions du salaire des peintres verriers à la même époque.

Pour la faire convenablement, pour être fixé sur la valeur de ces œuvres d'art au xvi^e siècle, il faut comparer le prix du mètre superficiel en 1556 à la même mesure de vitrage exécutée, dans les mêmes conditions de ton et de peinture, en 1846. Mais, le prix en poids d'argent ainsi déterminé, on aurait une idée trop insuffisante de la matière si la valeur relative des monnaies aux deux époques n'était pas connue. Nous voulons parler de cette valeur qui se traduit en objets de première nécessité à l'usage de l'homme. Parmi ces choses le blé a été préféré généralement par les économistes. Il forme en effet, depuis des siècles, la base de l'alimentation humaine, et on ne saurait deviner dans l'avenir l'emploi d'une substance qui puisse le remplacer avec avantage.

Voici les prix du setier de froment, à Limoges, de 1550 à 1560 :

1551.....	25 sous 6 deniers.
1552..	20
1553.....	47
1554.....	49
1555.....	48
1556.....	48
1557.....	24

(4) Ce naïf détail de mœurs n'échappera pas au lecteur. En appliquant au prix de ce repas les calculs faits plus loin sur la valeur des monnaies en Limousin au xvi^e siècle, et en supposant que les convives fussent au nombre de douze, on voit que les bayles ne se traitèrent pas à moins de 4 fr. par tête.

1558.....	47 sous.
1559.....	48
1560.....	20 (4).

Soit, en moyenne, 49 sous 6 deniers; nous prenons 20 sous pour simplifier le calcul : le setier de Limoges, en 1556, étant à l'hectolitre comme 65 est à 154 (2), il en résulte que l'hectolitre de froment aurait coûté, en 1556, 45 sols. Le vitrail de Saint-Pierre fut donc payé une somme pour laquelle on aurait pu acquérir, lors de son exécution, 53 hectolitres de froment, lesquels, à 22 francs l'un, prix moyen de la dernière période décennale, vaudraient aujourd'hui 1 166 fr., ce qui établit le prix de revient du mètre carré à 97 fr., sans y comprendre l'armature, les frais de pose et le prix de la toile métallique destinée à mettre la verrière à l'abri des coups. Un vitrail exécuté de la même manière serait présentement d'un prix deux fois et demie plus élevé. Les conditions de la peinture sur verre ont donc notablement changé à trois siècles d'intervalle. Si notre époque peut vanter le bas prix des objets produits par la fabrication mécanique, elle n'a guère à se glorifier de l'impopularité à laquelle les œuvres d'art sont condamnées par leur prix élevé.

En 1558, le vent ayant brisé une partie de la *nappe* et de la *taxe* peintes sur ce vitrail, les bayles le firent *racoustrer* par Réchambault, et donnèrent, tant pour lui que pour ceux qui lui *aydarent*, la somme de 2 liv. 40 s. 40 d.

Ce vitrail ne fut pas le dernier dont l'église de Saint-Pierre fut enrichie à la même époque par la piété publique et les mêmes artistes. Toutes les baies de l'église, au nombre de trente, reçurent une clôture translucide et historiée. Trois de ces verrières ont seules laissé quelques traces appréciables. La première n'a conservé que sa

(4) Ces forléaux sont extraits des registres consulaires conservés à l'hôtel-de-ville de Limoges : ils ont été publiés dans le *Limousin historique*, II, 69.

(2) La première de ces données nous a été fournie par les registres du consulat. En 1497, 1498, 1500, etc., les consuls du château de Limoges firent procéder à diverses pesées du setier de froment en nature et manipulé en pain. Nous avons pris la moyenne de ces diverses expériences, en réduisant la livre ancienne au taux de la livre moderne. Cf. *Limousin historique*, I, 198.

Voici nos calculs sous la forme mathématique :

$$65 : 154 :: 20 : 45$$

$$120 \times 20 = \frac{2.400}{45} = 53 \times 22 = \frac{1.166}{12} = 97$$

bordure en couleurs décorée d'ornements au milieu desquels se reproduit dix fois cette inscription touchante : *Maria mater Dei, memento mei*. Une autre représentait un calvaire assez grossièrement exécuté. Le Christ attaché à la croix au milieu de ses gardes se voit encore dans la tribune des Pénitents-Rouges. La troisième, par ses dimensions et son exécution, mérite une description plus détaillée. Elle représente *la mort de la sainte Vierge et son couronnement dans le ciel*.

Un riche et somptueux appartement, que l'art gothique et la renaissance ont meublé et décoré de concert, est pavé de marbres précieux et de briques émaillées où courent des léopards de gueules. Les apôtres sont réunis autour d'un lit à courtines de velours rouge, broché d'or, que recouvre un ciel doré auquel sont suspendus des rideaux verts. La sainte Vierge, entièrement enveloppée d'une ample draperie bleue, est étendue sur ce lit funèbre; son visage, pâle, est calme et serein. Près du chevet est debout l'apôtre bien-aimé. A sa gauche, saint Pierre lit les prières consacrées, et tient un goupillon. Son étole pend sur le lit. Un autre personnage tient un charmant bénitier d'or; un troisième anime de son souffle des charbons placés dans un délicieux encensoir d'argent. La flamme illumine son visage de ses rougeâtres reflets. Les assistants sont dans des attitudes variées comme leurs sentiments, debout, agenouillés, assis, selon qu'ils prient, qu'ils pleurent ou méditent. Au premier plan un apôtre montre le texte à un personnage qui feuillète un livre. Ce dernier est assis sur un riche coussin de velours à glands et à lacets d'or.

Pendant que cette scène se passe sur la terre attristée, le ciel, resplendissant comme un palais de pierres précieuses, s'ouvre pour recevoir la Vierge bénie. Vêtue d'un manteau royal, elle est agenouillée, entre le Père et le Fils, assis sur un trône et accompagnés de la symbolique Colombe. Ils déposent sur la tête de Marie une couronne d'or. Le Père, vêtu d'une robe verte, a un manteau rouge bordé d'or et de pierreries que lie une agraffe figurant les tables de la loi. Il tient un globe. Le Fils porte le même attribut, et n'est vêtu que d'un manteau rouge.

Les anges, diversement costumés, se tiennent à distance. Ils célèbrent par un concert le triomphe de Marie. La salle magnifique où se passe cette scène a un pavé brillant qui montre de toutes parts ces initiales glorieuses M. A. A l'entour du trône divin se lisent ces mots :

Gaudent Angeli laudantes et benedicentes Deum.

Ce vitrail appelle quelques observations. Malgré le soin avec lequel Pénicaud a cherché les ornements et semé les détails ; malgré les mille changements de ses moulures et de ses broderies , sa composition montre trop visiblement qu'il a voulu lutter avec la peinture à l'huile. Cette grande composition , où les personnages ont une proportion de deux mètres , est donc un tableau beaucoup plus qu'un vitrail : on le reconnaît bien vite à la teinte terreuse des trop nombreuses couleurs d'application dont il a revêtu ses verres. La négligence de l'exécution ne mérite pas moins d'être blâmée : son verre fragile a peu d'épaisseur ; plusieurs couleurs d'application sont mal recuites ; aussi le modelé de plusieurs têtes a complètement disparu ; sur toutes il a plus ou moins souffert. On devine quel effet étrange produisent ces grands et pâles visages dépourvus de nez , d'yeux et de bouche. L'art si brillant et si varié de la renaissance faisait donc fausse route ; disons comment il se sécularisait pour mourir.



VITRAUX CIVILS.

A la vue des innombrables vitraux en couleur qui décoraient les maisons des artisans et des bourgeois de Limoges , on devinait que le Limousin vit cultiver avec ferveur l'art de la peinture sur verre. Ainsi la maison d'un boulanger , rue du Collège , avait une charmante verrière , représentant l'arbre de Jessé , qui est allée décorer le cabinet de M. Germeau , aujourd'hui préfet de la Moselle. D'une cuisine de la même rue est sorti le vitrail historique représentant Jeanne d'Albret prêchant le protestantisme à Limoges. Une maison d'assez mince apparence à Pierre-Buffière possédait un portement de croix d'une exécution ravissante. Cette petite verrière , couverte de personnages , fut vendue à vil prix , et enrichit un moment le cabinet , aujourd'hui vide , de M. Soulage , de Toulouse. La maison de M. le chanoine Féret possède trois croisées ornées de charmantes verrières de la fin du *xiv^e* siècle. Nous possédons quatre croisées qu'a embellies le pinceau de la renaissance. Nous parlerons plus loin de la ravissante décoration vitrifiée de la maison de Vyon.

Les verrières moins importantes qui sont éparses dans la ville de Limoges sont encore assez nombreuses. Au *xv^e* siècle et avant , presque toujours ces vitraux ont , par leurs sujets , un caractère religieux : ils représentent les faits évangéliques , et plus souvent les saints patrons des propriétaires. Dès le *xv^e* siècle , l'histoire et la

caricature s'en emparent concurremment avec une ornementation sans signification et sans portée. Dans tous les cas leur exécution s'adapte parfaitement à la destination qu'ils doivent remplir. La couleur laisse passer un jour abondant, qu'elle adoucit sans le voiler. Si le champ du vitrail est occupé, en grande partie, par une scène composée, les tons doux et légers y abondent, et la bordure en grisaille est fortement éclairée. Habituellement chaque panneau de la croisée se compose ainsi : un champ blanc, dépoli, sur lequel sont semés des ornements légers enlevés en clair, est entouré d'une bordure d'arabesques en couleur. Au centre, une composition de forme ronde représente un saint personnage, une figure allégorique, ou un trait historique. Dans les vitraux les plus riches, le centre de la verrière est en couleur. Mais l'application de ces teintes si variées, devant avoir lieu sur la même pièce de verre, devient fort difficile, et partant fort coûteuse. Sur les vitraux populaires, la composition centrale était exécutée en grisaille monochrome ; ça et là le jaune d'argent égayait de sa teinte vive et lumineuse l'aspect un peu terne de ces vitraux ; les autres couleurs étaient réservées pour la bordure.

A la renaissance, avons-nous dit, le vitrail descend, en quelque sorte, des hauteurs où il réfléchissait le ciel pour s'éclairer d'un terrestre reflet. La caricature y étale ses caprices grimaçants. Nous avons vu bon nombre de verres sur lesquels un pinceau joyeux ou moqueur s'était joué en des charges comiques et satiriques. De ce nombre est certainement le petit vitrail représentant Jeanne d'Albret.

Cette curieuse peinture sur verre fut découverte, dans une cuisine de la rue Manigne, quelques années avant la révolution, par M. de L'Epine, subdélégué de l'intendance. Elle représente une femme pérorant du haut d'une chaire. Huit personnages groupés au pied différent de costume, d'âge et d'attitude. Leurs traits, fortement accusés, ont une expression ridicule. Un des personnages, adossé à la chaire, et masqué par la position qu'il occupe, semble commenter d'une façon rieuse et goguenarde l'allocution adressée aux assistants. Enfin, au-dessous du vitrail, se lit cette inscription peu galante, tracée en caractères gothiques :

Mal sont les gens endoctrinés

Quat y femē sont sermonés.

Mal sont les gens endoctrinés

Quand par femme sont sermonnés.

M. Allou et les auteurs qui l'ont copié voient dans cette représentation une satire du zèle que montra, pour la propagation du

protestantisme, Jeanne d'Albret, mère d'Henri IV. On sait que cette princesse entretenait à grands frais des ministres, qu'elle envoyait prêcher dans les pays soumis à sa juridiction. Non contente de stimuler leur zèle par des subsides considérables, elle leur donnait l'exemple en prêchant quelquefois elle-même, et notamment à Limoges, ville qui dépendait de son apanage. Nos chroniques (dit M. Allou) racontent que, en 1564, elle obligea les religieux de Saint-Martial à lui prêter une chaire destinée à cet usage, et que les religieux firent brûler lorsqu'elle leur eut été rendue. M. Allou pense donc que cette peinture était une satire des moines de Saint-Martial contre la reine de Navarre, et qu'elle avait dû faire partie des vitraux de leur abbaye (4).

En effet, un arbre est peint sur la gauche du vitrail : on sait que c'est l'emblème parlant du nom d'Albret, *albré* signifiant arbre dans le patois limousin.

Nous n'adoptons qu'une partie de cette conjecture. L'abbaye de Saint-Martial fut sécularisée dès 1535 : il ne pouvait donc s'y trouver des moines en 1564. D'autre part, la position de ce vitrail, trouvé dans une cuisine ; la négligence de son exécution, où le brun, le jaune et le violet ont été seuls employés ; ses petites dimensions (25 centimètres sur 17) ne nous permettent pas d'y voir autre chose qu'une satire populaire dirigée contre la protectrice des huguenots.

A plusieurs reprises on a publié sans fondement que cette peinture avait disparu : elle est conservée à Limoges, et nous avons l'espoir de voir prochainement la générosité d'un particulier en enrichir notre musée naissant. Nous en publions un calque pris sur l'original, et beaucoup plus fidèle que les divers dessins qui en ont été donnés jusqu'à ce jour.

Cette peinture daterait de 1564. En effet les caractères de son exécution d'une part, et, de l'autre, son inscription en caractères gothiques ne permettent pas de lui assigner une date de beaucoup antérieure ou postérieure à cette époque.

Vers le même temps s'élevait à Limoges, près du marché aux poissons, une charmante maison de la renaissance aujourd'hui modernisée ; nous n'avons à parler que de ses vitraux. Des figures allégoriques de la plus exquise délicatesse représentent les Saisons. L'Été est une femme robuste vêtue d'étoffes brillantes comme les jours qu'elle rappelle. Le corsage entr'ouvert à la suite d'une course,

(4) *Description des monuments de la Haute-Vienne*, p. 244.

le faucon sur le poing, elle s'est assise à l'ombre des grands chênes. Elle s'appuie sur une tortue, vivant emblème du cours du soleil en ces jours fortunés. A ses pieds joue cet animal que le feu ne saurait consumer (4). Près d'elle brillent les eaux limpides d'un lac où les pêcheurs jettent leurs filets; des villas aux frais ombrages se mirent dans les flots; sur des promontoires battus par les eaux se sont perchés des châteaux aux gothiques donjons; une ligne de montagnes bleues termine ce riant paysage; et ces détails si variés sont exécutés, de manière à ne rien craindre de l'examen à la loupe, sur une feuille de verre ovale qui a à peine 25 centimètres dans son plus grand développement.

La renaissance voulait donc faire des tableaux. Forte des connaissances des lois du dessin, de la perspective linéaire et aérienne qu'elle avait acquises aux dépens de l'harmonie et de la beauté générales, elle voulait en faire l'application aux vitraux sans tenir compte des différences essentielles de la peinture sur verre et de la peinture proprement dite. Expliquons cette différence, et montrons comment la renaissance fit fausse route.

Cette différence se trouve principalement 1° dans les couleurs mises en œuvre et dans leur mode d'application; 2° dans le mode de transmission de la lumière.

La peinture à l'huile peut demander ses couleurs à tous les règnes, et la palette du peintre, si riche déjà d'emprunts si divers, autorise des mélanges très-variés qui augmentent d'autant ses ressources; les combinaisons que peut se permettre le peintre sur toile sont donc innombrables. Il n'en est pas de même du peintre sur verre : limité du côté du nombre des couleurs, il l'est aussi dans leurs mélanges. Le règne minéral lui fournit toutes ses teintes en combinaisons moins nombreuses que les lois chimiques, et encore est-il obligé d'écarter de son laboratoire tous les mélanges qui produisent l'opacité, tous ceux qui manquent de franchise et de netteté : c'est le cas pour un grand nombre d'oxydes métalliques. Remarquons encore que le peintre à l'huile, maître de son sujet, dont il voit l'effet sur-le-champ, peut se permettre de nombreuses retouches. Il n'en est pas de même du verrier, qui travaille en aveugle, et ne voit que par les yeux de l'esprit l'effet que produira son travail. Il attend d'un élément invincible un effet qu'il ne peut arrêter à temps :

(4) On le croyait alors.

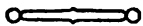
chaque retouche ne peut s'obtenir que par un coup de feu qui met en péril le travail déjà commencé.

Le mode de transmission de la lumière n'est pas moins différent : réfléchie dans le premier cas, elle est réfractée dans le second.

Réfléchie, la lumière n'est colorée que par la surface réfléchissante. La peinture à l'huile peut donc se permettre les empâtements, les glacis, les tons sourds, les lignes vagues et indécises de la dégradation de la lumière. Elle peut, avec un succès complet, accuser des plans divers, semer les reliefs et les saillies vigoureuses.

La lumière réfractée par les vitraux au contraire ne peut subir qu'un petit nombre de décompositions en nombre égal à celui des tons de la gamme du verrier. Comme ceux de la fresque, dont les couleurs s'en rapprochent beaucoup, ses tons crûs et vifs rendent mal les carnations. Ils ont une vivacité métallique qui se prête mal à traduire les brouillards, les lignes vagues de la perspective aérienne. Chaque rayon lumineux qui vient de traverser le vitrail formant un cône dont l'œil du spectateur occupe le gros bout, les tons chauds empiètent sur les tons voisins, et frappent le regard à leurs dépens.

En supposant donc qu'on veuille traiter la peinture sur verre comme une rivale de la peinture à l'huile, l'empire de ces deux sœurs est parfaitement limité : à la première, la réalité, la terre ; à la seconde, la transfiguration, le ciel ! Qu'elles conservent leurs limites respectives sans trop tenter de les dépasser. Pendant que la peinture à l'huile vantera la fraîcheur des carnations, la vérité de l'aspect, les tons propres, la saillie des reliefs et du modelé, la profondeur des plans, les lignes et les dégradations de la perspective, la peinture sur verre pourra se glorifier de son aspect éclatant, près duquel pâlissent les tableaux des plus chauds coloristes ; elle montrera ses scènes radieuses où se transfigure l'homme et son terrestre séjour ; ses broderies, ses velours, ses pierreries brilleront rivales de la nature ; ses eaux, ses fleuves limpides, ses ciels étincelants charmeront le regard comme en un frais paysage. Il sortira toujours de ses œuvres un charme vainqueur, une puissance muette, mais forte pour le cœur et l'imagination : puissance toujours acceptée par le peuple, parce qu'elle est simple et vraie comme la nature.



XVII^e SIÈCLE.

La peinture sur verre se soutint encore en Limousin pendant le XVIII^e siècle : dans les premières années l'église de Bourgneuf reçut

quatre vitraux. Les débris conservés représentent des hommes et des femmes nus sur un ciel étoilé : ils ont dû faire partie d'un jugement dernier.

En 1602, le 26 décembre, le chapitre de St-Martial traita avec Sylvestre Pontut, peintre verrier de Grandmont, pour la réparation de la grande vitre en couleur placée au-dessus du maître-autel. On conservait encore, on entretenait avec soin les œuvres des siècles passés; et pourtant ils n'étaient pas loin les jours où leur destruction devait être conseillée. Bientôt il fut de bon goût de réclamer de la lumière. Les marbres pâles et froids, les revêtements sans élégance, appelaient un jour plus abondant pour se montrer dans toute la gloire de leur nudité prosaïque. On avait intronisé dans nos églises gothiques un art prétendu grec; au défaut du soleil oriental, il lui fallait une lumière qui en fût aussi la contrefaçon!... Les fourneaux des verriers s'éteignirent dans l'indifférence générale, et cet art, français par excellence, mourut au moment où la foi semblait mourir : il est glorieusement ressuscité avec elle!

On trouve encore des débris de peinture sur verre dans les églises dont les noms suivent :

HAUTE-VIENNE.

Château-Ponsat, Mortemart, St-Léger-la-Montagne, St-Symphorien.

CREUSE.

Bénevent, Bussière-Dunoise, Felletin.

CORRÈZE.

Chamberet, Orliac, etc.

Liste des peintres sur verre de Limoges.

Robert Courtois.....	1498.
Jehan Courtois.	1532.
François Delalande (?).	1540.
Jehan Pénicaud.....	1556.
Réchambault.	1556.
Martial Raymond.....	XVI ^e siècle.
Silvestre Pontut.	1602.
Poillevet.....	1694.

Nous pourrions, sans trop d'in vraisemblance, grossir cette liste du nom de tous nos émailleurs; mais nous avons voulu nous borner aux faits établis par des témoignages positifs.

Il nous reste à parler de la technique des vitraux au point de vue pratique de l'exécution; ce sera l'objet de l'appendice.

L'abbé TEXIER.

ÉTUDES

SUR

LES VASES MURRHINS.

Dans une notice sur l'histoire de la porcelaine que j'écrivis, en 1837, pour les *Ephémérides* de la Haute-Vienne, de la Creuse et de la Corrèze, j'exprimai, au sujet de l'antiquité de cette poterie, l'opinion que la matière des vases murrhins était une espèce de porcelaine qui se fabriquait à Kerman, capitale d'une province de Perse connue autrefois sous le nom de Caramanie.

Cette opinion, que j'avais adoptée de confiance d'après plusieurs autorités, avait eu des contradicteurs sans que j'en eusse eu connaissance. M. d'Arcet, dont, long-temps encore, les sciences et les arts déplorent la perte, était du nombre. Son sentiment sur les vases murrhins devait être le résultat d'une étude d'autant plus approfondie qu'il était entièrement opposé à celui que son père avait exprimé dans les notes annexées par Lagrange à sa traduction des *Bienfaits* de Sénèque. Un entretien que j'eus avec lui à ce sujet fit naître des doutes dans mon esprit sur l'idée que je m'étais faite de la nature des vases murrhins. Voulant les éclaircir, j'entrepris de nouvelles recherches, de nouvelles études. Les résultats auxquels je suis parvenu, quoique fondés sur des conjectures, sont cependant si nouveaux et si inattendus, que j'ose espérer qu'ils ne seront pas sans intérêt pour la Société Archéologique.

TRADITIONS DE L'HISTOIRE.

Les auteurs latins qui font mention de vases murrhins sont de l'époque où ces vases eurent le plus de célébrité : ils appartiennent au premier siècle de l'ère chrétienne ou à la fin du siècle précédent. Ces auteurs sont : Properce, Sénèque, Pline-l'Ancien, Martial et Juvénal. Les poètes et les philosophes n'ont parlé qu'occasionnellement de ces vases; Pline seul nous a transmis quelques notions sur leur nature et leur origine (*Hist. natur.*, lib. XXXVII).

Suivant ses récits, la défaite de Mithridate fit introduire à Rome les premiers vases murrhins. Lors de son troisième triomphe, Pompée consacra à Jupiter-Capitolin des pierres et des coupes de cette matière.

Le luxe et le goût des pierres précieuses furent portés si haut que les vases murrhins, en s'introduisant dans les usages vulgaires de la vie, s'élevèrent à un prix incroyable : un de ces vases, dont la capacité n'excédait pas trois setiers, se vendit 70 talents (387,800 fr. de notre monnaie) ; le personnage consulaire qui en fit l'acquisition engloutit des sommes immenses pour acquérir de semblables bijoux. « C'est alors, poursuit Pline, que je vis compter les débris d'un vase, que Néron, sans doute pour faire foi des regrets du siècle, et honte à la cruauté de la fortune, voulait conserver dans une urne, avec le même appareil que s'il se fût agi de rendre un semblable honneur aux restes d'Alexandre. Avant de mourir, le consulaire Petronius, pour en déshériter l'empereur, qu'il haïssait, crut se venger en faisant briser un vase murrhin qui avait coûté trente talents. Mais Néron, comme il convenait à un prince, surpassa tous ses sujets en donnant trois cents talents d'une seule coupe (1) : fait mémorable, qu'un empereur, un père de la patrie ait bu à si haut prix (2) ! »

Quelle était donc la matière de ces vases que les Romains estimaient à un plus haut prix que s'ils eussent été d'or massif ? Était-ce un produit de la nature ou de l'art ? La valeur de ces vases provenait-elle de la beauté et de la rareté de la substance dont ils étaient faits ? Cette valeur était-elle due à la difficulté du travail, à l'habileté des artistes, ou à ces deux choses réunies ? Voilà les questions qui, malgré les recherches quelles ont coûtées à un grand nombre de savants depuis trois siècles, attendent encore une solution qui n'ait rien de contraire à ce que les auteurs racontent de la nature et des usages des vases murrhins.

Les opinions contradictoires qu'on a émises à leur sujet me semblent avoir plusieurs causes : pour traduire Pline il faudrait être naturaliste, archéologue, et avoir des notions sur les procédés usités dans les

(1) Dans l'édition du P. Hardouin ce prix est porté à trois cents talents (un million six cent mille francs environ). Dans quelques éditions, et notamment dans celle de Panckoucke, on ne porte qu'à cent talents le prix du même vase.

(2) *Memoranda res tanti imperatorem patremque patriæ bibisse!*

arts chez les peuples anciens : les traducteurs de Pline, n'ayant que des connaissances superficielles sur ces matières, n'ont pu traduire le texte latin que par l'intelligence des mots, dont le vrai sens pour le plus grand nombre est peut-être perdu.

Remarquons ensuite que la plupart des savants qui ont fait des recherches sur les vases murrhins ont pensé qu'il n'avait existé et que les Romains n'avaient connu qu'une sorte de murrhin, ce qui est une erreur, puisque Pline lui-même en distingue de deux espèces : le murrhin fossile, extrait du sein de la terre ; le murrhin artificiel, qui est un produit fabriqué.

Sous l'influence de cette idée préconçue, ils n'ont pas pris garde que les contradictions qu'on remarque dans les récits des auteurs latins viennent de ce qu'ils ont décrit sous le nom générique de *vases murrhins* des vases de natures différentes, mais qui, à raison de leurs couleurs et de la manière dont elles étaient distribuées, avaient entre eux des traits extérieurs de ressemblance.

Les considérations que nous présenterons à ce sujet démontreront l'exactitude de cette remarque. Mais n'anticipons pas, et portons d'abord notre attention sur la description que Pline a donnée des vases murrhins.

« C'est l'orient, dit-il, qui nous envoie les vases murrhins : ils s'y trouvent en divers endroits peu connus, surtout dans l'empire des Parthes. Les plus beaux viennent de la Carmanie. On dit que c'est un liquide auquel la chaleur donne sous terre de la consistance. Leurs dimensions n'excèdent jamais celles de petits buffets ; rarement leur épaisseur est celle d'un vase à boire ; leur éclat est peu vif, ou, pour mieux dire, ils luisent plutôt qu'ils ne brillent. Ce qui en fait le prix c'est la variété des nuances, où les taches se courbent en traits de pourpre, en veines d'un blanc éclatant, puis se confondent en une troisième couleur où le feu de la pourpre brille à travers le blanc qui perce au milieu des teintes purpurines. Quelques amateurs admirent surtout les extrémités, lorsque les couleurs s'y reflètent comme dans l'arc-en-ciel ; d'autres s'extasient sur le mat des taches. La transparence et la pâleur sont des défauts. On blâme aussi les grains, les soufflures qui ne font pas saillie, et n'arrivent, comme certaines tumeurs dans le corps humain, qu'à la surface. L'odeur ajoute encore au mérite de la pierre. » (1)

(1) Cette traduction est de M. Ajasson de Grandsagne, édition de Penckoucke.

Cette description, on le voit, ne donne aucune idée de la nature du murrhin; elle n'en fait connaître aucune propriété essentielle : elle ne se rapporte qu'à l'éclat, qu'aux caractères extérieurs.

Pline, ordinairement si exact dans ses descriptions, témoin celles qu'il a faites du cristal de roche et de plusieurs gemmes dont il indique les formes cristallines, Pline s'est si peu occupé du soin de décrire la nature du murrhin, alors si rare et si précieux, que sa description, prise dans son ensemble, ne se rapporte à aucun minéral, à aucune substance naturelle connue. Aussi n'est-ce qu'en éliminant quelques-uns des caractères qu'il attribue aux vases murrhins qu'on a essayé d'en déterminer la nature.

C'est ce qu'il a fallu faire, par exemple, à l'égard de cette singulière propriété du murrhin : *aliqua et in odore commendatio est*, l'odeur en augmente le mérite; car aucune substance minérale ne possède ce caractère.

A l'exception de quelques bitumes, les minéraux calcaires ou siliceux qui renferment un principe odorant ne le dégagent que par le frottement ou par la percussion. L'odeur qu'ils exhalent est si fétide que l'un des calcaires qui jouit plus particulièrement de cette propriété a été nommé pierre de porc ou pierre puante. Certes ce n'est point là le principe odorant qui, suivant Pline, augmentait le mérite du murrhin : le parfum qu'il exhalait devait donc lui avoir été communiqué. Or cela suppose que la matière du murrhin était susceptible de le recevoir et de le conserver. Mais, comme cette propriété était plus facile à communiquer à un produit industriel qu'à une substance minérale, si ce n'est une preuve certaine, c'est du moins une forte présomption que, dans sa description des vases murrhins, Pline y a réuni et confondu les vases de murrhin fossile et de murrhin artificiel.

L'existence de ces deux sortes de vases ne peut être contestée : Pline a dit, lib. XXXVII, § VII, relatif à l'invention, où, plus exactement, à l'importation des vases murrhins à Rome (1) : « Cette » même victoire introduisit à Rome les vases murrhins. Pompée, » dans le triomphe ci-dessus, consacra à Jupiter-Capitolin des » pierres et des coupes de cette matière ».

(1) *Eadem victoria primum in urbem murrhina invezit : primusque Pompeius lapides et pocula ex eo triumpho Capitolino Jovi dicavit.*

Le mot *lapides* joint à *pocula* ne suffirait pas toutefois pour prouver l'existence du murrhin fossile : il se pourrait qu'il n'eût pas le sens absolu qu'on lui a attribué, attendu que *lapides* s'applique aussi bien à la matière avec laquelle les vases murrhins auraient été fabriqués, s'ils étaient un produit industriel, qu'aux morceaux de pierre murrhine d'où les sculpteurs tiraient ces vases, comme les sculpteurs de nos jours tirent une statue d'un bloc de marbre.

Mais voici un autre passage de Pline qui ne laisse aucun doute sur l'existence du murrhin fossile :

On lit, lib. XXXIII, § I (1) : « Nous tirons du même terrain le cristal » et le murrhin, auxquels leur fragilité même donne du prix ».

Ici l'incertitude n'est pas permise : le murrhin et le cristal sont clairement désignés comme deux minéraux extraits de la même terre, c'est-à-dire du même terrain, du même gisement.

Voici maintenant un autre passage du liv. XXXVI, § de *Obsidianis*, qui prouve avec la même évidence que les Romains ont connu également des vases de murrhins artificiels (2) : « On fait aussi de l'obsidienne de couleur pour la vaisselle de table. Celle qui est totalement rouge et mate se nomme hématine. Il y en a aussi de blanche; d'autres imitent les vases murrhins, l'hyacinthe, le saphir, et en général les pierres de toutes les couleurs ».

Cette obsidienne imitant les vases murrhins est évidemment le murrhin artificiel. Les coupes qu'on en fabriquait, moins précieuses et moins rares que celle du murrhin fossile, quoique d'une valeur relative encore très-élevée, sont vraisemblablement celles qui furent le plus généralement employées aux usages domestiques. Les auteurs latins qui ont fait mention, dans leurs écrits, de l'une et de l'autre espèce de ces vases, sans jamais les spécifier, y ont jeté une sorte de confusion qui complique singulièrement les difficultés qu'on rencontre lorsqu'on veut déterminer la nature également problématique du murrhin fossile et du murrhin artificiel.

C'est vers le milieu du XVI^e siècle, après l'introduction des porce-

(1) *Murrhina et crystallina ex eadem terra effodimus, quibus pretium faceret ipsa fragilitas.*

(2) *Fit et tinctura genere obsidianum, ad escaria vasa, et totum rubens vitrum atque non translucens hæmatinon appellatum. Fit et album, et murrhinum, aut hyacinthos sapphirosque imitatum, et omnibus aliis coloribus.*

laines de la Chine en Europe par les Portugais en 1508, que Scaliger, remarquant de l'analogie entre les principaux caractères de cette belle poterie et les caractères que Pline avait attribués aux vases murrhins, n'hésita pas à proclamer que ces vases étaient de porcelaine. Des savants des différentes parties de l'Europe partagèrent cette opinion; d'autres la combattirent avec plus ou moins de succès. La question est encore controversée; et c'est au milieu du dissentiment qu'elle cause entre des hommes également distingués que, apportant le modeste fruit de mes études, je vais essayer à mon tour de déterminer quelle était la nature de ces célèbres vases murrhins.

DU MURRHIN FOSSILE OU NATUREL.

Les opinions de quelques auteurs sur la nature du murrhin me paraissent trop peu fondées pour être l'objet d'un sérieux examen : aussi me bornerai-je à citer sommairement celle du comte de Veltheim, qui pensait que le murrhin était la pierre de lard dont les Chinois font ces figures grotesques que le commerce nous a fait connaître sous le nom de *magots* (1); — celle du docteur Hager, qui prétendait que le murrhin était une pierre précieuse connue à la Chine sous le nom de *yu*, pierre qu'il n'a pas décrite, et sur laquelle le dictionnaire chinois ne fournit aucun renseignement; — celles enfin des savants qui ont voulu prouver que le murrhin n'était autre chose que l'onyx alabastrite ou les albatres calcaires ou gypseux que Pline a décrits dans son *Histoire naturelle*, liv. XXXVII. Comme je crois inutile de discuter ces opinions, j'aborderai directement celles qui ont trouvé à juste titre le plus de crédit dans le monde savant.

Les couleurs blanche et pourpre des vases murrhins; leur disposition en veines découpées et parallèles, qui tantôt sont séparées et tantôt se réunissent et se confondent, les reflets chatoyants qui se faisaient remarquer sur le bord des vases, tels sont les caractères sur lesquels la sagacité des auteurs s'est plus particulièrement exercée.

(1) Cette substance minérale est la *stéatite* ou *talc compacte* d'Hauty, le *talc glaphique* de quelques minéralogistes, la *pagodite* de M. Boudant, le *speckstein* ou *bildstein* des Allemands.

A ce point de vue Boetius de Boot, Georges Agricola, le docteur Guibert, l'abbé Le Blond, Christius, Bruckmann et Winckelmann ont pensé que le murrhin était une agate onyx ou sardonx.

L'abbé Le Blond, qui soutenait cette opinion avec beaucoup de force en 1779, a su reproduire les arguments de ses prédécesseurs sous des points de vue nouveaux, en même temps qu'il les fortifiait d'observations particulières dont on ne paraît pas avoir compris toute la portée :

« Il est constant, disait-il, que les anciens faisaient usage des vases d'onyx; Athénée en fait mention dans le *x^e* livre des *Déipnosophistes*, et l'on voit encore quelques-uns de ces vases dans les cabinets des curieux. Et, quand on se rappelle que, dans la célèbre victoire que Pompée remporta sur Mithridate, il se trouva parmi ses dépouilles un grand nombre de vases d'onyx, ne serait-on pas, en quelque sorte, autorisé à croire que les vases murrhins pouvaient être d'onyx (1)? »

» Il y a cependant, contre ce sentiment, une difficulté : Pline, après avoir parlé du murrhin, n'en a pas moins fait une description particulière de l'onyx. Lampridius, en rendant compte du luxe désordonné d'Élagabale, dit que cet empereur se servait de vases murrhins et d'onyx pour les usages les plus vils, et l'on connaît un passage d'Arrien où cet auteur semble établir une différence entre l'onyx et les murrhins : il paraît donc que ces deux substances sont distinguées l'une de l'autre ».

A cette difficulté M. Le Blond répond par une conjecture fondée sur ce que la différence entre l'onyx et les murrhins vient en partie de la nature, et en partie de l'art :

« De la nature, en ce que la pièce de sardoine, dont on peut faire un très-beau vase en l'évidant, n'a pas de veines ou couches de différentes couleurs assez épaisses, assez régulières, assez tranchantes, assez horizontales, pour qu'on en puisse tirer la pierre nommée onyx ;

» De l'art, en ce que, si le morceau de sardoine est propre, soit

(1) Mithridate avait renfermé ses trésors dans la place de Novus, bâtie sur une roche escarpée, à huit lieues nord de Cabira. Lorsque Pompée s'en fut emparé, on trouva, parmi les richesses immenses du roi, deux mille coupes d'onyx enchassées dans de l'or. M. Anquetil, dans son *Histoire universelle*, parle d'un trictrac composé de deux pierres précieuses larges de trois pieds et longues de quatre ; les pièces du jeu étaient de la même pierre.

en tout, soit en partie, à former cet arrangement de couches de différentes couleurs qu'on désire dans l'onyx, c'est à l'art à le façonner de telle sorte que, pour la coupe, ces couches se trouvent assises l'une sur l'autre, de manière à ne montrer sur le plat de la pierre que la première ou la dernière couche, les couches intermédiaires n'étant alors visibles que sur la tranche où elles forment des zones de différentes couleurs, d'autant plus estimées qu'elles sont plus épaisses, plus égales et plus tranchantes.

« L'onyx, ajoute-t-il, en passant par la main de l'artiste devient si différente du murrhin, par la disposition de couches colorées, qu'il n'est pas étonnant que Pline ait traité à part de ces deux pierres, ou plutôt de ces deux variétés d'une seule et même pierre. »

M. Le Blond remarque ensuite que, si Pline ne s'explique pas clairement sur la vraie matière du murrhin, il semble cependant l'avoir indiquée en joignant souvent les mots *murrhina* et *crystallina*; et, après avoir rapproché les passages par lesquels Pline explique la formation du murrhin par la chaleur, et celle du cristal par la congélation, il conclut de la disposition des couleurs « que la matière des murrhins était une sorte de cristallisation formée du suc pierreux de l'agate, assez conforme par sa nature au cristal; que le suc pierreux de l'agate différait du cristal en ce que, ayant une partie sensible d'un suc très-pur, de même que le cristal de roche, il s'y trouvait certaine combinaison de suc et de terre qui produisaient ces couleurs dont Pline a fait la description. »

A l'appui de cette opinion, dont nous prouverons plus tard la justesse, M. l'abbé Le Blond rapporte, sur l'autorité de l'abbé Winckelmann, qu'on voyait dans le cabinet du baron de Stosch, le fragment d'un vase d'agate sardonix qui présentait tous les caractères que Pline donne au vase murrhin; et, ce qu'il y a de très-remarquable, c'est qu'il existait, dans le même cabinet, des morceaux de verre antique qui produisaient les mêmes effets que les murrhins naturels. « Dans les uns, dit-il, on trouve formé naturellement ce que l'art a cherché à contrefaire dans les autres, c'est-à-dire des lignes ou des veines qui offrent des angles, des tortuosités et des rondeurs, de la transparence ou de l'opacité, enfin de ces couleurs qu'on observe dans l'agate et dans la sardoine, et rien de plus. »

A ces explications, si exactes et si précises, voici ce que répondait, en 1779, M. Larcher : « Si les vases murrhins sont de sardonix, la description qu'en fait Pline devrait s'accorder avec celle de cette pierre : or je vois que, dans les murrhins, la couleur purpurine domine, et qu'elle est beaucoup plus faible dans le sardonix.....

Remarque-t-on dans les murrhins la couleur d'ongle du sardonx.... et ces reflets de lumière qui imitaient les couleurs de l'arc-en-ciel, *colores repercussos, quales in caelesti arcu spectantur* ?

» Si ces pierres eussent été les mêmes, comment Pline, qui était très-habile en histoire naturelle pour son siècle, et qui connaissait très-bien la sardonx, comme il le paraît par la description qu'il en a donnée; comment n'en a-t-il pas fait la remarque, lui qui avait vu des vases murrhins, et qui, suivant toutes les apparences, en avait en sa possession ? »

M. l'ingénieur des mines de Rozières a reproduit plus tard les mêmes objections contre l'opinion de M. l'abbé Le Blond : « Les zones de sardonx, a-t-il dit, sont rouges et blanches, concentriques; Pline en a décrit de nombreuses variétés avec exactitude; et certes, si les murrhins eussent été de sardonx, il en eût déterminé la nature sans nulle équivoque ».

Ces objections ne me semblent pas sérieuses : elles ne portent pas sur la nature du murrhin et de l'agate sardonx, mais sur leur couleur, leur nuance, leur distribution. Il n'est pas exact de dire que la sardoine en particulier est totalement privée des reflets chatoyants des couleurs de l'arc-en-ciel; car on lit dans la description que Pline a donnée de la sardoine de l'Inde : *Quaedam in iis caelestis arcus anhelatio est*.

Du temps de Pline les principes élémentaires des substances minérales n'étaient pas connus : cela explique pourquoi il ne les classe pas selon leur nature; pourquoi, classant les gemmes d'après leurs couleurs principales, *per genera eolorum principalium*, il a décrit, dans autant d'articles différents, le cristal, l'opale; la sardoine, l'onyx, la calcédoine, la sarde (cornaline), la chrysoprase, le jaspé, l'améthyste, qui ne sont que des variétés de couleur et d'état d'agrégation d'une même substance : l'oxyde de silicium, quartz et silex. Si le murrhin n'était lui-même qu'une variété particulière de cette substance importée à Rome sous ce nom, Pline, pour être conséquent avec lui-même, a dû le décrire séparément.

Il est constant que, par la distribution des couleurs, le murrhin ressemblait à l'onyx. Properce, livre III, élégie X, sur l'Anniversaire de Cynthie, a dit (4) : « Et qu'une cassiolette de murrhin imitant l'onyx exhale ses parfums ».

(4) *Et crocino nares murrheus ungal onyx.*

En quoi le murrhin différerait-il donc du sardonx ?

Il en différerait par la nuance des couleurs. Or il n'y a pas de raison pour que certaines variétés d'agate ne soient pas colorées des teintes purpurines du murrhin. Sans parler de la coupe du baren de Stosch, n'a-t-on pas trouvé, il y a peu de temps, aux environs de Vierzon (Cher), quelques rares morceaux de silex violet et pourpre taché de blanc ? Un semblable silex a donc pu se trouver aussi en orient, en Carmanie, en morceaux assez volumineux pour qu'on pût en tailler des coupes et des vases ? La rareté de ces morceaux, la dureté de l'agate, la difficulté de la travailler, le temps, nécessairement très-long, qu'il fallait y employer, suffisent pour expliquer le haut prix des coupes murrhines.

Le sentiment de MM. Le Blond et Winckelmann ne nous paraît donc pas avoir été réfuté d'une manière victorieuse. Si ces savants ne l'ont pas appuyé d'une démonstration complète, c'est que, de leur temps, les sciences n'étaient pas parvenues à la hauteur où elles se sont élevées dans la suite. Toutefois, nous le prouverons bientôt, ces messieurs étaient dans la bonne voie, et n'avaient qu'un pas de plus à faire pour atteindre le but.

Avant de faire cette preuve, l'ordre chronologique des opinions dont nous avons à rendre compte appelle notre attention sur un travail remarquable que M. de Rozières a publié sur les vases murrhins dans la description de l'Égypte, et qui a été inséré dans le t. XXXVI, p. 493, du *Journal des mines* (n° 243, septembre 1844).

Ce savant ingénieur distingue deux sortes de vases murrhins : l'une, peu estimée, était fabriquée en Égypte ; l'autre, d'un grand prix, venait de la Perse et du pays des Parthes.

Comme les antiquaires les avaient confondues jusqu'alors, M. de Rozières fut curieux de dissiper l'obscurité qui enveloppait la nature de ces deux espèces de vases.

A cet effet il examine les opinions diverses qu'on avait émises ; il les compare aux textes des auteurs latins : il les réfute, et, après avoir déterminé l'état d'agrégation dans lequel se présentait la matière des murrhins, il en tire la conséquence qu'elle devait avoir été formée par concrétion.

Analysant ensuite les caractères du murrhin d'après la description que Plin en a donnée, il est conduit à en tirer les conclusions suivantes :

1° Les petits morceaux de murrhin servaient à faire des vases à boire : par conséquent la matière n'était pas rare ; le volume des blocs et la difficulté de les travailler leur donnaient seuls un grand prix.

2^o La matière du murrhin n'était pas une des substances connues sous le nom de *gemmæ*, puisque le Code de Justinien décide, sur l'autorité de Cassius, que la matière de ces vases ne doit pas être rangée parmi les pierres précieuses (1).

3^o Pline a dit, en parlant d'un vase qui avait coûté 70 talents (lib. XXXVII, § VII (2)) : « Il y a quelques années, ce vase servit de coupe à un consulaire, qui, dans sa passion pour une pièce si belle, en a rongé les bords : cette détérioration en a fait hausser le prix ».

Donc la matière du murrhin était fragile ; elle avait une dureté médiocre, puisqu'elle pouvait être attaquée par les dents.

Ce caractère important distinguait par conséquent le murrhin des pierres dures rayant le verre et étincelant par le choc du briquet.

Éliminant ces substances ainsi que celles qui ne se trouvent pas en blocs d'un certain volume, celles qui se dissolvent dans l'eau froide ou chaude, celles qui sont attaquables par les liqueurs spiritueuses, toutes celles enfin que les anciens ont connues et décrites sous des noms particuliers, M. de Rozières conclut que le murrhin faisait partie des substances composées d'une base et d'un acide.

Comparant alors les caractères de toutes les substances salines terreuses connues avec la contexture, l'éclat, la nuance et l'arrangement des couleurs, le défaut de transparence et les jeux de lumières qui réfléchissent les couleurs changeantes de l'arc-en-ciel, et que Pline attribue aux vases murrhins, il trouve, d'après les descriptions qu'en ont données Romé de Lisle, Verner et Hatry, qu'il n'y a que le spath fluor (chaux fluatée, spath vitreux, spath phosphorique, fluorure ou phthorure de chaux) qui réunisse tous ces caractères.

Dès l'apparition de ce mémoire, dans lequel M. de Rozières avait

(1) *Corpus juris civilis Digestorum*, lib. XXXIV, tit. II, de *Auro, Argentis, Mundo, Ornamentis*, etc., 49, ULPINIUS, page 1042.

§ 17. *Gemmæ autem sunt perlucidæ materiæ : quas Servius lapillis eo distinguabat, quod gemmæ essent perlucidæ materiæ, veluti smaragdī, chrysolithi, amethysti : sapilli autem contrariæ superioribus naturæ, ut obsidiani venientiani.*

§ 49. *Murrhina autem vasa in gemmis non esse Cassius scripsit.*

(2) *Potavit ex eo ante hos annos consularis ob amorem abroso ejus margine, ut tamen injuria illa pretium augeret : neque est hodie murrhini alterius præstantior indicatura.*

su revêtir et fortifier son sentiment du brillant appareil de la science, tous les savants de l'Europe, antiquaires et naturalistes, se sont empressés de l'adopter comme le dernier mot de la minéralogie et de l'archéologie sur la nature des vases murrhins.

En présence de tant d'imposantes autorités, peut-être paraitrait-il téméraire d'oser leur opposer les objections qui me sont suggérées par le résultat de mes recherches, et qui ne tendent à rien moins qu'à prouver que M. de Rozières a fait fausse route en s'écartant de celle que MM. les abbés Le Blond et Winckelmann avaient tracée en 1779.

Suivant M. de Rozières, la matière du murrhin n'était pas rare : le volume des blocs et le travail donnaient seuls un grand prix aux vases murrhins..... La fluorine est attaquée par la lime : quoique plus dure que le marbre, on la tourne, on la sculpte, on la polit avec la même facilité. La difficulté de la travailler ne pouvait pas être une cause de son prix élevé ; et, puisqu'elle n'était pas rare, les vases qui en étaient fabriqués auraient dû se répandre dans le commerce à des prix modérés.

D'après Justinien, le murrhin n'était pas compris parmi les véritables pierres précieuses connues sous le nom de *gemmes* : cela est vrai ; mais Pline, dans son livre XXXVII, traite des gemmes ; les murrhins y occupent le premier rang, et le cristal, le second du chapitre 1^{er}, qu'il consacre, en quelque sorte, aux gemmes les plus communes.

Quoi qu'il en soit, le jurisconsulte Paul affirme, à propos du mobilier transmissible par héritage, que les vases murrhins étaient très-précieux chez les Romains, et il ajoute : « On peut douter si les vases murrhins et cristallins doivent être comptés au nombre des meubles, tant l'usage en est rare et le prix élevé (4) ! »

De ce qu'un personnage consulaire, dans son amour pour sa belle coupe murrhine, en avait rongé les bords, suivant le récit de Pline, M. de Rozières conclut que le murrhin était fragile ; qu'il était peu dur, puisqu'il était possible de l'attaquer avec les dents, et que par conséquent on ne pouvait le comprendre au nombre de pierres scintillantes qui raient le verre, et font feu quand on les frappe avec le briquet. A

(4) *De murrhinis et crystallinis dubitari potest an debeant adnumerari suppellectili ; propter eximium usum et pretium : sed et de his idem dicendum est. (Corpus juris civilis Digestorum, lib. XXXIII, tit. X, de suppellectili Legatu PAULUS, p. 1030, c. III, § 4.)*

cela j'objecte que la porcelaine est très-dure, qu'elle raie le verre, qu'elle étincelle sous le choc de l'acier, et cependant que j'ai vu souvent des ouvriers de ma manufacture s'amuser à briser et broyer entre les dents des tessons de cette poterie.

Quelque judicieuse que soit la remarque de M. de Rozières, la constatation de ce fait lui enlève toute sa force.

Dans sa description des vases murrhins, quand Pline a dit : « Rarement leur épaisseur est celle d'un vase à boire », il a dû exprimer l'idée que ces vases avaient moins d'épaisseur que ceux auxquels il les compare. S'il avait voulu dire qu'ils étaient plus épais, il aurait signalé un défaut plutôt qu'une qualité, ce qui n'était probablement pas sa pensée. — Eh bien! malgré la facilité avec laquelle se travaille la fluorine, il est très-douteux que des coupes de cette matière, si elles étaient réduites à l'épaisseur du verre, eussent été d'un bon usage.

Mais voici une objection beaucoup plus forte contre l'opinion de M. de Rozières : je me suis assuré par des expériences répétées que le fluor est un bon conducteur de la chaleur. J'ai plongé alternativement, et à plusieurs reprises, dans l'eau froide et dans l'eau bouillante une plaque de fluor polie d'un décimètre de côté, et cette plaque a résisté à ces épreuves. Suivant Pline, les coupes de murrhin, de même que celles de cristal, ne supportaient point la chaleur. C'est du moins ce qui résulte du passage que nous allons citer. Il dit, lib. XXXVII, cap. XI, de *Succino* (1) : « Arrive ensuite, parmi les objets de luxe, mais seulement à l'usage des femmes, le succin, aussi estimé que les pierreries; le cristal et les vases murrhins, qui du moins servent à boire frais, sont plus justement appréciés. »

La propriété de servir à boire frais ne prouve pas que les coupes qui la possèdent ne puissent également servir à boire chaud; mais, lorsqu'on rapproche cette citation de ce passage du chapitre IX (*natura crystalli*), où nous lisons (2) : « C'est donc la pluie et quel-

(1) *Primum locum in deliciis, feminarum tamen adhuc tantum, succina obtinent : eademque omnia hæc, quam gemmae auctoritatem, sane majorem aliquibus de causis crystallina et murrhina, rigidi potus utraque....*

(2) *Cælesti humore parvaque nive id fieri necesse est : IDEO CALORIS IMPATIENS, non nisi frigido potus addicitur....*

que peu de neige qui forment le cristal : aussi ne peut-il *supporter la chaleur*, et ne l'emploie-t-on que pour boire frais ». Alors il n'y a pas de doute que la double propriété de ne pas supporter la chaleur, et de ne servir qu'à boire frais, ne s'applique aussi bien aux coupes de murrhin qu'à celles de cristal ».

Si les coupes de murrhin étaient de fluor, comment Pline, qui a vu sans doute les pierres que Pompée avait consacrées à Jupiter, n'aurait-il pas remarqué les cristaux si réguliers de cette substance? Comment se ferait-il que quelque circonstance fortuite ne lui eût pas révélé la propriété si remarquable de la phosphorescence du fluor, à lui qui avait connu le pouvoir attractif du succin? C'est que le murrhin n'est pas le spath fluor.

D'après l'ensemble des considérations qui précèdent, nous hésitons d'autant moins à exprimer ce sentiment qu'il est une autre substance minérale qui nous semble réunir à un plus haut degré tous les caractères que Pline lui attribue. Cette substance, je l'ai déjà fait pressentir en défendant l'opinion de M. l'abbé Le Blond, est une variété du cristal de roche même, à côté duquel Pline a décrit le murrhin, dont il ne le sépare jamais; c'est le quartz hyalin concrétionné, translucide, radié, à fibres divergentes, dans lequel des zones parallèles ou en zigzag de quartz violet améthyste, plus ou moins foncé, alternent avec des bandes de quartz blanc laiteux.

Les plaques de ces sortes de concrétions ne sont point rares dans les cabinets de minéralogie. En parlant des usages du quartz M. Beudant a dit, dans son *Traité de minéralogie*, tome II, p. 47 : « L'améthyste a aussi été employée pour former des coupes et des vases divers, ou en petites colonnes, en placage, surtout lorsque, *mélangée* avec du quartz blanc, elle produit des dessins en zigzags. On la travaille encore, quoique rarement pour de semblables objets, aussi bien que le quartz rose. »

A leur inspection, on reconnaît que leurs caractères extérieurs sont conformes à ceux des vases murrhins. L'éclat des pièces polies a peu de vivacité; il luit plus qu'il ne brille; les parties cristallines, plus transparentes que la masse, réfléchissent les couleurs de l'iris dans les parties qui renferment des glaces ou lames d'air. Les couleurs sont plus tranchées que celles du fluor. Les taches s'y courbent réellement en traits de pourpre, en veines d'un blanc éclatant, tandis que, dans le fluor, du moins parmi les variétés connues aujourd'hui, les veines blanches ne sont pas d'un blanc éclatant, mais d'un blanc grisâtre ou brunâtre.

Les teintes purpurines de l'améthyste, bien mieux que celles du

spath fluor, ordinairement plus sombre, conviennent à la coloration des vases murrhins.

« Toutes les améthystes, dit Pline, chapitre XL, sont de couleur violette, transparente, faciles à graver. Celle de l'Inde offre, dans sa perfection, l'aspect de la pourpre la plus riche, et c'est à saisir cette nuance que s'occupent tous les chefs d'ateliers où l'on teint en pourpre. Leur éclat, gracieux et tendre, ne blesse point la vue comme celui du rubis (4). »

Quelque grande que soit la dureté du quartz, comme la variété concrétionnée, radiée, est produite par des groupes de cristaux fibreux, unis par juxtaposition, et qui par conséquent n'ont entre eux qu'une médiocre adhérence, les coupes de cette matière doivent se briser sous l'effort de la dent avec autant de facilité que les coupes d'une matière moins dure, mais dont les molécules seraient unies par une plus grande force de cohésion.

Le quartz laiteux et violet concrétionné et le cristal de roche en gros morceaux se trouvent plus souvent réunis dans le même filon que le fluor et le cristal. Pline a donc pu dire : « *Murrhina et cristallina ex eadem terra effodimus* ».

Dans la supposition que le murrhin et le fluor sont une même chose, les annotateurs de Pline, voulant expliquer ce passage, *humorem putant sub terra calore densari*, ont dit : « Il est difficile de comprendre que la chaleur puisse solidifier ». L'expression doit donc être ramenée à des équivalents, et ces équivalents, les voici : évaporation et, par suite, condensation, agglutination d'un magma, et, mieux encore, cristallisation. — Cette explication hypothétique s'applique bien mieux à la formation du quartz résinite, des calcédoines et même du quartz hyalin concrétionné qu'à celle du fluor. De nos jours encore, les eaux thermales des geyser d'Islande déposent, sur les bords des bouches brûlantes qui la vomissent, une grande quantité de silice gélatineuse, qui se concrète et durcit à l'air. Les quartz concrétionnés proviennent évidemment de sources qui tiennent la silice en solution. Pline, ayant eu connaissance de ces phénomènes, leur a attribué la formation du murrhin, et a dit, en

(4) *Perlucet autem omnes violaceo colore, sculpturis faciles : indica absolutum felicitis purpure colorem habent, ad hancque tingentium officina dirigunt rota. Fundunt autem eum aspectu leniter blandum : neque in oculos, ut carbunculi, vibrant.*

prenant l'effet pour la cause : « *Humorem putant densari* ».

Comme ces substances sont deux variétés d'une même matière, elles ont nécessairement les mêmes propriétés physiques. Les coupes de murrhin ne supportaient pas plus la chaleur que le cristal.

Le quartz est l'une des substances minérales qui ont le plus haut degré la propriété d'absorber instantanément la chaleur du corps avec lesquels ils sont mis en contact, et de faire une impression de froid très-sensible à la main qui les touche. Sans doute la propriété, que Plinius a signalée dans plusieurs autres pierres que les coupes de cristal et de murrhin servaient à braver.

Aussi dur que le cristal, le quartz concrétionné avait été plus rare et beaucoup plus difficile à travailler. La réunion de ces qualités, sans recourir aux caprices de la nature, avant d'avoir apprécié le mérite des choses, recherche est nouvelle avec un aveugle empressement, et c'est incroyable que les anciens maîtres du monde attachassent tant de prix aux murrhins.

Mais, après avoir mérité l'honneur d'orner la demeure des rois, d'être consacrés aux dieux du Capitole, serait-il étonnant que ces vases, si précieux et si magnifiques, aient été, en usage, assez avilis et soient ensuite devenus assez communs dans les usages les plus ordinaires de la vie domestique, ce qui n'est pas vraisemblable. Ces vases étaient d'une autre nature que ceux du murrhin artificiel, dont je vais m'occuper maintenant.

DU MURRHIN ARTIFICIEL.

Les savants qui n'ont pas reconnu l'existence du murrhin artificiel se sont montrés tout aussi exclusifs et aussi peu d'accord que ceux qui méconnaissent le murrhin naturel. Ils ont vu ou qui n'y attachaient aucune importance.

Toutes ces opinions ont un côté spécieux, car elles ne tiennent pas compte de quelques-unes des propriétés que les anciens ont attribuées aux murrhins.

Quelques auteurs, qui ne méritaient pas d'être cités, ont prétendu que le murrhin était un laitier de forges.

Plus particulièrement frappé des couleurs de l'arc-en-ciel, Bellonius avait la propriété de réfléchir, Bellonius (

imaginé que le murrhin devait être une espèce de coquillage, celle probablement qui nous fournit encore la nacre de perle.

Plus préoccupés de ce caractère, qui semble avoir dérouté tous les antiquaires, *aliqua et in odore commendatio est*, Michel Mercatus et le cardinal Baronius ont soutenu que les vases murrhins étaient faits avec la myrrhe, sorte de gomme résine odorante, analogue à l'encens.

Amatus Lusitanus, dans ses *Commentaires sur Dioscoride*, est d'avis que ces deux auteurs ont confondu la myrrhe avec le henjoin, que l'on colore chacun selon son gré, et dont on faisait encore de petits vases sur la fin du dernier siècle (1).

De ce qu'Athénée avait dit, liv. XI, c. II, p. 464, que l'on employait l'argile pétrie avec des aromates dans la composition de certains vases (2), Paulmier de Grentemesnil a conclu que les murrhins étaient d'argile pétrie avec la myrrhe, et que de là venait le nom de vases murrhins. Plusieurs auteurs ont démontré l'inexactitude de cette étymologie d'après les ouvrages grecs où le mot *myrrhe* s'écrit *smurna*, en latin *myrrha*, et le mot *murrhin*, *morrina vel morria*, en latin *murrhina*.

Toutes ces opinions ont été réfutées, et sont entièrement abandonnées. Aujourd'hui les avis se partagent uniquement sur la question de savoir quelle était la nature des vitrifications qui, sous différentes formes, et sous le nom générique de *murrhin*, se sont introduites dans les usages des familles romaines vers la même époque que les vases de murrhin fossile. Était-ce du verre? était-ce de l'émail? était-ce de la porcelaine? voilà ce qu'il s'agit de décider.

La fabrication du verre était déjà parvenue à un haut degré de perfection. Pline rapporte que, sous Néron, deux petites coupes de verre, qu'on appelait *ptérotés*, furent vendues 6,000 sesterces.

Le même naturaliste, après avoir décrit, livre XXXVI, c. LXVII, les vases d'une matière semblable à la pierre obsidienne, qu'Obsidius avait découverte en Ethiopie, et les statues de ce verre des volcans représentant Auguste et Ménélas de grandeur naturelle, continue ainsi son récit :

(1) Le musée de Limoges est redevable à M. Desamie d'un collier qu'il a rapporté d'Afrique, et dont les cylindres tricolores (rouge, bleu et jaune) paraissent avoir été préparés avec une composition résineuse.

(2) On fabrique encore en Perse, avec de l'argile et des aromates, certains vases poreux connus sous le nom espagnol d'*alcarazzas*, dans lesquels on fait rafraîchir l'eau en les exposant au soleil.

« On fait aussi de l'obsidienne de couleur pour la vaisselle de table. Celle qui est totalement rouge et mate se nomme *hématine*. Il y en a aussi de blanche. D'autres imitent les vases murrhins, l'hyacinthe, le saphir et en général toute les couleurs : nulle substance n'est plus souple, et ne se prête mieux à la peinture : cependant on estime surtout l'obsidienne blanche à cause de sa ressemblance avec le cristal : elle a même chassé de nos buffets les coupes d'or et d'argent. Le verre ne peut résister à la chaleur, à moins qu'on n'y verse d'abord un liquide froid... On fait divers objets de verre coloré, et même coloré de nuances différentes : par exemple, les pièces d'échiquier dites *abaculi* (1) ».

Dans ce passage Pline décrit évidemment des produits de différentes natures, et dont l'emploi est également différent. D'abord l'obsidienne rouge et l'obsidienne blanche dont on faisait de la vaisselle de table ; puis les obsidiennes colorées, imitant le murrhin, le saphir ; et enfin les verres colorés, dont on fabriquait divers objets d'un usage plus restreint.

Malgré l'obscurité qu'on remarque dans la description de ces produits, Pline ne les confond pas. S'il ne les sépare pas méthodiquement, s'il les réunit dans un même paragraphe, c'est parce que, à raison de leurs rapports avec l'obsidienne, il les considère tous comme appartenant à l'art de la verrerie.

Ces produits ne paraissent de trois sortes : 1° les verres colorés ordinaires imitant le saphir et autres pierres précieuses ; — 2° les obsidiennes en émail imitant le murrhin ; — 3° l'obsidienne rouge et mate et l'obsidienne blanche, que leur apparence vitreuse lui a fait réunir au verre, mais qui, j'espère le prouver, sont des produits céramiques.

C'est sans doute de ces vitrifications qu'Arrian a parlé dans son *Périple*, lorsqu'il dit, suivant la traduction latine d'Hudson (2) :

(1) *Fit et tinctura genere obsidianum, ad escaria vasa, et totum rubens vitrum, atque non translucens, hematium appellatum. Fit et album, et murrhinum, aut hyacinthos sapphīrosque imitatum, et omnibus aliis coloribus. Nec est alia nunc materia sequacior, aut etiam pictura accommodatior. Maximus tamen honos candido translucentibus, quam proxima crystalli similitudine. Usus vero ad potandum argenti metalla et auri pepulit. Est autem caloris impatiens, ni præcedat frigidus liquor... Tingit ars, veluti quum calculi sunt, quos quidam abaculos appellant, aliquos etiam pluribus modis versicolores.*

(2) *In Moschophagorum regionem deportantur omnis generis vasa vitrea, atque murrhina in urbe Diospoli elaborata.*

« On transporte dans le pays des Moschophages des vases de verre de tout genre, ainsi que des vases murrhins fabriqués à Diospolis ».

Properce nous apprend aussi que Rome avait des relations commerciales avec Thèbes : « *Seu quæ palmiferæ mittunt venalia Thæbæ*, liv. IV, élégie V ; — et ces raretés que nous envoie le commerce de Thèbes, si féconde en palmiers ! »

Ces magnifiques vitrifications venaient donc de la ville aux cent portes, où, de nos jours encore, on en trouve de nombreux débris.

Lors de la conquête des Gaules par les Romains, des vases de ces espèces furent importés jusque dans nos contrées. On vient tout récemment d'en recueillir quelques fragments dans les soubilles qu'on exécute sur l'emplacement de la ville de Tintignac (Corrèze). Ces fragments, trouvés parmi des morceaux de poterie rouge et de poterie d'un blanc mat, au milieu de débris de marbre français et de porphyre rouge et vert d'Égypte, sont très-bien conservés. J'en ai reçu trois échantillons de couleurs différentes : l'un est d'un bleu d'azur très-pur ; un autre est d'un violet pourpre, et présente, sur sa face convexe, des bandes peintes d'un blanc mat imitant celles des murrhins : l'épaisseur de ces verres n'a pas plus d'un millimètre ; un troisième morceau présente les bords de la base d'un vase ou d'une coupe : sa teinte, quoique pourpre, est presque noire par réflexion ; il est à peine translucide à raison de son épaisseur de deux à trois millimètres. Ce sont bien là quelques-unes des variétés de verre dont Pline a donné la description.

En parlant des émaux de Thèbes M. Millin a dit, dans son *Dictionnaire des beaux-arts*, que les anciens ne les désignaient par aucune expression particulière : assurément il n'eût pas fait cette remarque s'il eût reconnu l'analogie que les émaux et les obsidiennes non transparentes ou translucides ont entre eux.

Ces émaux étaient des verres blancs ou colorés dans la masse au moyen d'oxydes métalliques qui leur enlevaient leur transparence : quelques antiquaires, trompés par leur aspect extérieur, ont cru qu'ils étaient de porcelaine. Leur extrême fusibilité et leur composition prouvent le contraire.

Les Thébains ont excellé dans ce genre de production : tantôt les émaux étaient colorés par un émail plus tendre appliqué au pinceau sur la surface des pièces, et tantôt les émaux colorés dans la masse de différentes nuances présentaient des zones parallèles, droites ou ondulées à la manière des agates. Telle était l'habileté des Égyptiens en ce genre que, par l'arrangement et la distribution des couleurs, ils sont parvenus à faire de véritables tableaux en émail.

Winckelmann en cite deux exemples que nous empruntons au dictionnaire de Millin. L'un de ces émaux offrait, sur un fond obscur et colorié, un oiseau ressemblant à un canard, et ayant des couleurs très-vives et très-variées. L'artiste avait donné au contour un ton tranchant; mais les couleurs étaient belles et pures, et d'un effet très-doux. Il avait employé, suivant l'exigence des cas, les verres opaques et transparents : ce qui surprenait le plus c'est que le revers offrait le même oiseau, sans qu'on pût reconnaître la moindre différence dans les points et dans les autres détails.

Le deuxième exemple présentait un émail exécuté de la même manière, c'est-à-dire composé de plusieurs tranches de verre coloré. On y avait représenté des ornements de couleurs verte, jaune et blanche, couchés sur un fond bleu. Ces ornements consistaient en moulures, en cordons de perles, en fleurons, et se terminaient en pointes pyramidales. Tout était d'une si grande finesse que l'œil le plus perçant ne pouvait suivre les filaments délicats dans lesquels le travail se perdait.

Après avoir fait de semblables chefs-d'œuvre, on conçoit que les émailleurs égyptiens ont dû reproduire les vases murrhins avec une grande perfection. Ces imitations étaient si parfaites qu'elles furent plus généralement connues sous le nom de *murrhin* que sous celui d'*obsidienne* par lequel Pline en a fait la description.

Je crois devoir attribuer à la même origine deux fragments d'émail qu'on trouva, il y a quelques années, sur l'emplacement de l'ancienne église de St-Martial, parmi les déblais des fondations de la nouvelle salle de spectacle de cette ville.

Ces fragments, qui étaient enfouis à environ 5 mètres de profondeur, depuis l'époque de la construction de cette église au IX^e siècle, n'avaient subi aucune altération.

Ces émaux sont aussi minces que les verres de Thèbes; l'un des échantillons présente trois zones parallèles de nuances différentes colorées dont la masse et de 10 à 12 millimètres de largeur. La première est d'un blanc pur et brillant; la deuxième, bleu d'azur, et la troisième, qui forme le bord supérieur d'une coupe, est de cet émail avanturiné dont l'art de l'émailleur avait depuis long-temps perdu le secret, et que l'habile directeur de la cristallerie de Choisy, M. Bontemps, a retrouvé récemment.

L'autre échantillon est un émail à fond blanc, translucide, recouvert par des couches superficielles d'émaux colorés, rouge, bleu clair et avanturiné, disposées en zones contournées de quelques millimètres de largeur.

Ce n'est pas, on doit le comprendre, avec ces verres, avec ces émaux, si minces, si délicats, si fragiles, qu'on fabriquait la vaisselle de table d'obsidienne rouge et blanche. Cette obsidienne était donc d'un autre ordre, d'une autre nature. Elle appartenait à ces produits céramiques qui acquièrent, par la cuisson, un caractère demi-vitreux.

Si nous voulions décrire en peu de mots les grès cérames du Japon non lustrés, dont la pâte est fine, compacte, dure, sonore et tenace; si nous devions lui donner un nom particulier, nous dirions avec Pline : « *Fit et tincturæ genere obsidianum, ad escaria vasa, et totum rubens vitrum, atque non translucens, hæmatinon appellatum* ».

Et, si, d'après ce rapprochement, l'obsidienne rouge et mate n'est autre chose que le grès du Japon, on pourrait en conclure *à priori* que l'obsidienne blanche est de la porcelaine.

La description qu'en donne Pline a des rapports moins directs, il est vrai, avec la porcelaine que celle de l'obsidienne rouge avec le grès du Japon. Il dit (1) : « L'obsidienne blanche, transparente, est plus estimée à cause de sa ressemblance avec le cristal ».

Ce passage a besoin d'explication : les Latins n'avaient pas, comme nous, des expressions pour indiquer les divers degrés de la transparence des corps. Quoique Pline ait dit que l'obsidienne blanche était transparente, elle n'avait pas la limpidité du cristal : elle ne pouvait avoir qu'une transparence laiteuse, comme celle de la porcelaine ; et, si elle ressemblait au cristal, c'était seulement par sa dureté et par l'aspect sensiblement vitreux de sa cassure. Remarquons d'ailleurs que, si l'obsidienne avait eu la transparence du verre, elle n'aurait imité le murrhin que d'une manière très-imparfaite, et alors Martial n'aurait pas dit, liv. IV, ép. LXXXVI (2) :

« Nous buvons dans le verre, Ponticus, et toi dans le murrhin. Pourquoi? Pour qu'une coupe transparente ne trahisse pas la différence de nos vins ».

Quel que soit le murrhin dont parle ici Martial, que ce soit du murrhin fossile ou du murrhin artificiel, il est évident qu'il n'avait qu'une demi-transparence, qui ne permettait pas de reconnaître la couleur du vin.

(1) *Maximus tamen honos candido translucentibus quam proxima crystalli similitudine.*

(2) *Nos bibimus vitro; tu murrha, Pontice. Quare? Prodat perspicuus ne duo vina calix.*

Pline, nous l'avons déjà vu, indique un autre caractère non moins saillant, et qui s'applique aussi bien à la porcelaine qu'à l'émail :

« Nulle autre matière n'est plus propre à recevoir la peinture ».

Martial nous apprend aussi dans les deux vers suivants : liv. X, ép. LXXX, que les coupes de murrhin étaient parfois ornées de peinture :

« *Surrentina bibis ? Nec myrrhina picta, nec aurum*
» *Sume : dabunt calices hæc tibi vina suos* ».

« Tu bois du vin de Sorrente ? Qu'est-il besoin de coupes d'or et de coupes de murrhin ornées de peintures ? les coupes d'argile de Sorrente suffisent au vin de Sorrente ».

L'expression du mot *peinture* employée par Pline et par Martial ne peut s'appliquer, d'après son acception ordinaire, à cet arrangement des émaux colorés dans la masse, et dont la réunion, semblable à celle des pierres colorées d'une mosaïque, représentait de véritables tableaux. Le mot *peinture* ne peut s'entendre ici que des ornements peints au pinceau sur la surface des vases.

Ce fait bien constaté, il s'agit de décider si les murrhins ornés de peinture étaient d'émail ou de porcelaine.

Rappelons-nous, à ce sujet, que, suivant Pline, le cristal, le murrhin et le verre ne supportent pas la chaleur ; et cependant Martial, liv. XIII, épig. CX, exprime un sentiment opposé dans les vers suivants :

« *Si calidum potas, ardent myrrha Falerno*
» *Convenit, et melior fit sapor inde mero* ».

« Quand tu bois du vin chaud, prends une coupe de murrhin : le murrhin convient seul au Falerne brûlant, et la saveur du vin y gagne ».

La seule explication possible de cette apparente contradiction consiste à dire que Martial ne parle ici que du murrhin *obsidien*, ou de porcelaine, qui supporte la chaleur sans se briser, et non du murrhin fossile, ou des murrhins vitreux de Thèbes, qui ne la supportaient pas.

Dans les vers précédents Martial nous montrait le murrhin orné de peinture ; dans le vers qui suit il nous révèle un de ses défauts les plus communs :

« *Plorat Eros quoties maculosæ pocula myrrha*
» *Inspicit* ». Lib. XIII, epig. CX.

» Eros pleure lorsqu'il aperçoit des coupes de murrhin tachetées ».

Ce défaut, que la porcelaine présente si fréquemment, ne pouvait être reproché aux pièces d'émail et de murrhin fossile.

Mais voici une citation que Gérard-Jean Vossius, dans son *Etymologicon linguæ latinæ*, a le premier empruntée à Properce, et qui semble ne laisser aucun doute sur la nature de l'obsidienne blanche :

« *Murreaque in Parthis pocula cocta focis* ». Lib. IV, eleg. V, v. 26.

Les coupes de murrhin que les Parthes cuisent dans leurs fourneaux ne sont ni les émaux, ni les verres de Thèbes, et elles appartiennent évidemment à l'art céramique.

Aucune tradition, aucun fait historique n'a révélé, il est vrai, que, à aucune époque, on ait fabriqué de la porcelaine dans le pays des Parthes. Mais la citation de Properce n'en est pas moins précieuse : elle prouve que ce poète considérait le murrhin obsidienne comme un produit de l'art ; que les vases dont il parle provenaient du pays des Parthes, et que de ce pays ils avaient été transportés dans le Pont, où les victoires de Pompée les firent connaître aux Romains. J'insiste sur cette observation parce que je montrerai plus tard que, dans ce même temps, les Parthes avaient eu déjà des relations avec la Chine.

Juvénal va nous fournir une dernière observation, qui rend très-vraisemblable l'hypothèse que l'obsidienne blanche était de porcelaine.

Les émaux de Thèbes, à raison de leur nature, aussi bien que les vases de murrhin fossile, devaient avoir des dimensions très-limitées; et voici Juvénal qui nous apprend que, « au mois de décembre, quand le port marchand de Jason est fermé, et que les boutiques du commerce, blanchies par la neige, s'ouvrent aux natelots armés, on enlève d'énormes cristaux et des murrhins encore plus grands (1) ».

(1) ... *Mense quidem brumæ, cum jam mercator Iason*
Clausus, et armatis obstat casa candida nautis,
Grandia tolluntur crystallina, maxima rursus
Myrrhina.

Ces murrhins, plus grands que d'énormes cristaux, étaient des produits céramiques, et probablement de la porcelaine.

C'est ce qu'ont voulu prouver Mariette dans son *Traité des pierres gravées*, et, après lui, MM. Lagrange et d'Arcet père dans les notes qu'ils ont ajoutées à la traduction de Sénèque.

Leurs remarques ont cela de particulier que c'est d'après le texte de Pline, que j'ai rapporté en entier, qu'ils démontrent que les vases murrhins étaient de porcelaine. Par ces mots *sub terra calore densari* Mariette entendait des fourneaux pratiqués sous terre, ou des fourneaux qui étaient faits de terre, et dans lesquels se faisait la cuite de ces vases. D'Arcet père entend par le mot *sub terra* les gazettes de terre dans lesquelles on cuit toutes les poteries; il démontre que les principaux caractères que Pline attribue aux vases murrhins conviennent particulièrement à la porcelaine.

Ainsi l'une des principales qualités de cette poterie est d'avoir du corps et peu de transparence, et Pline la rappelle en quelques mots : « *Translucere quidquam aut pallere vitium est* ». Les pièces de porcelaine dont la cuisson a été mal conduite sont parfois altérées par des soufflures et des bouillons, et Pline les retrace assez exactement dans cette phrase : « *Item sales, verrucaequae non eminentes, sed ut in corpore etiam plerumque sessiles* ». Les objets qui viennent de la Chine sont empreints ordinairement d'odeur de musc et d'ambre; et, comme cette odeur était agréable aux Romains, Pline a dit : « *Aliqua et in odore commendatio est* ».

Ces remarques ne manquent pas de justesse, et tendent à prouver l'exactitude de cette observation que Pline, dans sa description générale des vases murrhins, avait confondu des vases de natures différentes.

Au sujet de l'odeur qui les caractérisait, M. d'Arcet assure qu'elle peut servir encore à faire reconnaître la porcelaine de la Chine. Les vases qui ne sont pas destinés au service de la table, ceux qui ne servent que d'ornement, sont communément parfumés, et la porcelaine garde ces odeurs avec opiniâtreté. M. d'Arcet ajoutait : « J'ai un grand vase, fait chez M. le comte de Lauraguais en janvier 1759, dans lequel on mit pendant un mois quelques grains de musc. Ce vase en conserve encore tellement l'odeur (c'est-à-dire plus de trente ans après) qu'on craint même aujourd'hui d'en approcher de trop près ».

J'ai été curieux de vérifier cette observation, et je crois m'être assuré de son exactitude: après avoir parfumé des pièces de porcelaine avec différentes essences au moment du défournement, ce n'est qu'au

moyen d'un lavage à l'alkool que j'ai pu leur faire perdre l'odeur dont elles étaient comme imprégnées après plusieurs semaines d'exposition à l'air.

Cet ensemble d'observations me paraît démontrer que, si Scaliger, Cardan, Saumaise, Mariette, Kœmpfer, Caylus, Lagrange, d'Arcet père, Millin, Balbi, Malte-Brun et plusieurs autres savants se sont trompés en voulant prouver que tous les vases murrhins étaient de porcelaine, ils pouvaient du moins soutenir avec beaucoup de raison qu'une partie de ces vases étaient effectivement de cette belle poterie.

Pour vérifier cette conjecture il importait de s'assurer si la porcelaine avait été inventée et si elle était connue en Egypte lorsque Auguste en fit la conquête. Nous trouvons, à cet égard, de précieux documents dans le savant et remarquable ouvrage que M. Brongniard a publié, en 1844, sur les arts céramiques.

Imitant la circonspection habituelle de ce savant, nous n'admettons pas que les recherches du père d'Entrecolle et de d'An-carville, qui font remonter la fabrication de la porcelaine en Chine à plus de 2300 ans avant l'ère chrétienne, soient assez concluantes pour faire considérer cette haute antiquité de la porcelaine comme bien établie.

Mais, d'après l'autorité de M. Stanislas Julien, nous ne pouvons nous refuser d'admettre, avec M. Brongniard, que du temps des Han, 463 ans avant Jésus-Christ, la porcelaine était déjà commune à la Chine.

C'est près d'un siècle plus tard, 65 ans avant J.-C., que Mithridate fut défait par Pompée. La défaite d'Antoine et de Cléopâtre, suivie de la conquête de l'Egypte par Auguste, est encore plus récente. La porcelaine de la Chine, qui comptait déjà plus d'un siècle de fabrication, avait donc pu pénétrer dans les contrées que les Romains avaient soumises.

Sur la question de savoir si les Egyptiens l'avaient connue, nous empruntons encore à M. Brongniard un fait d'une grande importance :

« C'est la découverte de plusieurs vases de porcelaine chinoise, dans les tombeaux de Thèbes, portant des inscriptions en chinois ».

Le professeur Rosellini en a décrit un, qu'il a découvert dans une tombe qui n'avait pas été ouverte avant lui, et dont il rapporte la date à une période pharaonique de peu postérieure à la XVIII^e dynastie.

Wilkinson en a vu plusieurs qu'on avait également trouvés dans des tombes thébaines, et en a rapporté deux en Angleterre. Le musée de

Jersey en possède un; celui d'Alnwich-Castle en a un autre que lord Prudhoé avait acheté à Coptos. Mistriss Bowen en possède deux, et M. W. Hamilton, un. Il en existe trois dans la collection royale du Louvre, qui viennent de la vente du cabinet de Lauth. M. Champollion jeune en a enfin trouvé un fragment, en 1830, dans les fouilles de Rhamséyon, près Thèbes, à environ 5 mètres de profondeur au-dessous du sol.

Tous ces vases, à l'exception de celui de M. Champollion, ont la même forme, la même dimension, la même décoration, et portent la même inscription. M. Brongniard, qui en a vu plusieurs, a reconnu qu'ils sont de porcelaine, mais d'une pâte moins fine que celle que les Chinois emploient depuis long-temps.

Suivant Wilkinson, ces vases avaient été apportés de la Chine par l'Inde, pays avec lequel l'Égypte avait, à une époque très-reculée, des relations de commerce, non pour les vases eux-mêmes, mais pour la matière qu'ils pouvaient contenir.

Dans le voyage qu'il fit en Perse en 1650, M. Chardin a constaté qu'il y existait des fabriques de porcelaine, qu'il décrit sous le nom de vaisselle d'émail ou de faïence. « On en fait, dit-il, dans toute la Perse : la plus belle se fait à Chiraz, à Metched, à Yesd, à Kirman en Caramanie, particulièrement dans un bourg nommé Zorende. La terre de cette faïence est d'émail pur, tant en dedans qu'en dehors, comme la porcelaine de la Chine; elle a le grain aussi fin et aussi transparent. »

Ainsi, des trois pays d'où Pline rapporte qu'on tirait les vases murrhins, le pays des Parthes, l'Inde et la Caramanie, en voilà deux : l'Inde, où il est constant que l'on connaissait la porcelaine de la Chine, et la Caramanie, où il est probable qu'il en existait des fabriques.

Mais les Parthes eux-mêmes avaient eu des relations directes avec la Chine. M. de Guignes, dans son supplément au Mémoire sur l'incertitude des douze premiers siècles des annales et de la chronologie chinoises, lu à l'Académie des Inscriptions en 1779, nous fournit ce curieux passage : « Sous la 2^e branche, ou les Han orientaux, parut Pan-Kou, qui vivait, l'an 76 avant J.-C., dans le même temps que Pline, qui parle du commerce que l'on faisait dans le pays des Sères. En effet ce commerce était alors très-considérable, et la Chine continuait d'être dans les plus grandes relations avec l'occident. Pan-Tchao, frère de l'historien Pan-Kou, avait pénétré dans la Bactriane à la tête des armées chinoises, et s'était avancé jusqu'au bord de la mer Caspienne; il connaissait les Romains. Les Parthes

avaient envoyé des ambassades à la Chine avec des raretés de leur pays ».

A leur départ, et suivant l'usage de tous les temps, ces ambassades reçurent sans doute des présents en retour de ceux qu'elles avaient portés en Chine, et il serait étonnant qu'il ne s'y fût pas trouvé de vases de porcelaine, que les Parthes se seraient procurés dans la suite par les relations du commerce.

A l'appui de ces autorités on peut joindre celle du médecin Kœmpfer, homme très-instruit, qui avait recueilli, dans ses voyages au Japon, en Perse et dans tout l'Orient, une multitude de faits curieux sur les usages, les arts et les antiquités des peuples de ces pays (4) :

« Les Japonais conservent leurs provisions de thé dans de grands vases de terre dont l'orifice est étroit. A l'égard du thé que l'empereur et les princes de la famille réservent pour eux, ils se plaisent à le conserver dans des vases murrhins, c'est-à-dire dans des vases de porcelaine. Ils recherchent surtout ceux qui sont précieux et remarquables par la haute antiquité qu'on leur attribue... Ces vases, dont la matière est une pâte très-fine, se fabriquaient dans l'île de *Mauri-ga-Sima*, située près de l'île Formose. Cette île, qui, suivant une ancienne traduction chinoise, était consacrée par la religion, fut submergée : on y trouve encore une argile d'une très-grande beauté, dont les potiers se servent pour faire les vases murrhins qu'on appelle aujourd'hui porcelaine. »

L'ouvrage du docteur Kœmpfer, auquel M. Lagrange a emprunté les citations que nous venons de rapporter, est de 1712. Bien avant cette époque, d'autres savants avaient dit que les vases murrhins étaient de porcelaine. Scaliger et Jérôme Cardan exprimaient le même avis

(4) *Japones annonam vulgaris theæ reservant conditam in ollis magnis fœtilibus orificiis angustioris. Præstantiorem, quam sibi Cæsar et principes vindicant, asservare amant in vasibus murrhinis, sive porcellanis, præsertim si haberi possunt pretiosis illis et antiquitatis fama insignibus urceolis quos vocant masts ubo..... Masts ubo significat legitimam ollam, quasi diceret vasorum omnium genus præstantissimum. Sunt ejus nominis vasa antiquitas ex lato subtilissimo ficta in insula Mauri-ga-Sima, id est insula Mauri, quæ, ob perditos civium mores, à diis, quod narrant, olim submersa est: sita fuit prope Formosam insulam..... Mauri-ga-Sima insula fuit apud præscos mortales, ex pingui solo incluta, quæ, præter cætera, argillam præstantissimam figulis cedebat pro conficiendis vasis murrhinis, hodie porcellanis dictis, et ex his lucrum ingens.*

vers 4550 ; Saumaise, vers 4620. Dans sa traduction *des Bienfaits* de Sénèque publiée en 1659, Malherbe traduisait, liv. VII, chap. IX, *video murrhina pocula*, par ces mots *je vois des vases de porcelaine*, au lieu de *je vois des vases murrhins*. Kœmpfer, partageant le même sentiment, en employant, comme synonymes, les expressions *vasibus murrhinis*, *sive porcellanis*, ne prouve pas que les vases de porcelaine étaient connus au Japon sous le nom de vases murrhins ; mais deux faits importants que personne n'a réfutés sont consignés dans ses récits : c'est que l'île Mauri possédait une argile propre à la fabrication de la porcelaine ; c'est que, avant que cette île eût été submergée, on y avait fabriqué de la porcelaine, et que, lors du voyage de Kœmpfer, on y pêchait d'anciens vases encroûtés parmi des coraux et des coquillages.

Sur ces faits incontestés, M. Lagrange, dans de savantes notes qu'il a ajoutées à sa traduction de Sénèque, a établi sur l'origine du mot *murrhin* une conjecture très-vraisemblable.

Il pense que les mots *murrha*, *murrhina*, *morrina*, *moria*, dont les Grecs et les Latins se sont servis pour désigner les vases murrhins, sont orientaux, et viennent du nom de l'île Mauri, où ces vases se fabriquaient. « On sait, dit M. Lagrange, à quel point les Grecs et les Romains ont dénaturé les noms des princes, des villes, des fleuves, des nations, et en général tous les noms propres. Ici l'altération n'a pas été considérable, ni le changement difficile : en effet, du mot *Mauri*, qui, selon Kœmpfer, est le nom oriental de cette île, à celui de *murrha*, *murrhea* ou *murrhina*, la différence n'est pas très-sensible, et il n'a pas fallu faire une grande violence au terme original pour le faire passer dans les langues grecque et latine, et lui donner la terminaison particulière à chacune de ces deux langues. Suivant cette conjecture, les Romains auront appelé vases murrhins, *vasa murrhina*, les vases de porcelaine de l'île Mauri, comme nous disons aujourd'hui des vases de Chine et du Japon. « Je sais, remarque M. Lagrange, que les étymologies ressemblent un peu aux nuées, dans lesquelles on voit tout ce qu'on veut. Mais il faut pourtant avouer qu'il en est dont on ne peut raisonnablement contester la certitude. Celle que je propose me paraît d'autant plus naturelle que le mot *murrhina* n'a été connu à Rome qu'avec la chose qu'il désignait (*eadem victoria primum in urbem murrhina invenit*), et qu'on ne le trouve dans aucun auteur antérieur à la défaite de Mithridate et aux victoires de Pompée dans l'Orient. »

La porcelaine est connue sous des noms particuliers dans les divers pays où elle est fabriquée : en Chine elle s'appelle *tsee* ou

tzee-ki ; — en mantchou, *yehere* ; — en japonais, d'après Siebold, *jakimono-no* ; — en allemand, *porzellan* ; — en anglais, *china* et *porcelain*. En passant des lieux de production aux lieux de consommation, elle y a reçu également des dénominations différentes : ainsi, en arabe, la porcelaine se nomme *saunni*, qui vient de *Sin*, la Chine ; — en sanscrit de l'Inde, *pignānan*, suivant T. Paolino ; — en turc, *tchim-fagfour* ; — en grec moderne, *farfour* ; — en russe, *farfor* ou *pharphos* ; — en portugais, *porcellana* ou *porçolana* ; — en italien, *porcellana* ; et, lorsque les Romains la reçurent pour la première fois, ils lui donnèrent le nom de *murrhina*.

Ce serait une tâche fort rude et plus curieuse qu'utile que de chercher l'étymologie de ces mots divers par lesquels chaque nation a voulu désigner un même objet sans qu'aucune ait songé à lui conserver son nom primitif. L'origine du nom que M. Lagrange donne au mot *murrhin*, aussi simple que naturelle, est bien moins extraordinaire que celle du mot *porcelaine*.

M. Brongniard le fait dériver du nom de la coquille ainsi nommée (*Traité des arts céramiques*, tom. II, p. 474) : « Aucun corps naturel, dit-il, ne ressemble plus à la porcelaine par son éclat, sa couleur blanche dans quelques cas et les couleurs brillantes dont elle est ornée, que cette coquille. Quant à l'origine du nom de la coquille, il est connu : c'est le mot *porcellus*, qui s'applique, en latin trivial, à une partie de l'organe féminin (1).

« Cette étymologie, quelque singulière, quelque éloignée qu'elle soit, nous semble la plus probable. »

CONCLUSION.

Le résultat de ces études peut se résumer en peu de mots :

Les vases murrhins furent importés à Rome lors des conquêtes de Pompée et d'Auguste dans l'orient.

Ces vases étaient de plusieurs sortes.

La confusion résultant des contradictions que présentent les propriétés que les auteurs latins leur attribuent provient de ce que, à l'exception de Pline, ces auteurs n'ayant parlé de ces vases

(1) C'est sa ressemblance avec cette partie qui lui a fait donner, en français très-trivial, le nom de *puclage*.

qu'occasionnellement, n'ont pas pris soin de les désigner d'une manière particulière.

Pline lui-même, après avoir fait connaître d'un point de vue scientifique l'obsidienne fossile de volcan, a décrit, avec les objets qu'on en fabriquait, les divers produits industriels qui, par leur nature, avaient quelques rapports avec cette substance.

Dans sa description des vases murrhins, qu'il envisage plus particulièrement sous les rapports de l'art, puisqu'il indique ceux de leurs caractères extérieurs qui lui ont paru les plus propres à en faire apprécier le mérite et la beauté, Pline a encore confondu les vases de murrhin fossile avec les vases de murrhin obsidienne.

Le murrhin fossile n'est ni la fluorine (spath-fluor) ni aucune des substances qu'on a considérées comme telle. Le murrhin n'est autre chose que cette concrétion siliceuse dans laquelle des zones d'améthyste alternent avec des zones de quartz blanc radié. Les lapidaires en taillent encore des coupes que l'on trouve dans le commerce des objets de curiosité.

Les coupes d'obsidienne artificielle sont de quatre espèces : d'abord les verres colorés et les émaux de Thèbes ; ensuite l'obsidienne rouge et mate, et l'obsidienne blanche, dont on faisait la vaisselle de table : l'une est le grès cérame, rouge et non lustré, du Japon, et l'autre la porcelaine.

L'invasion des barbares et la chute de l'empire romain interrompirent les relations que les peuples de l'Inde avaient eues avec l'occident. Tous les vases que Rome avait connus sous le nom de murrhin disparurent, avec les habitudes du luxe, au milieu des dévastations de la guerre, et la porcelaine, bientôt inconnue de l'Europe, n'y fut importée de nouveau qu'en 1508, par les Portugais.

F. ALLUAUD *atné*,

Vice-Président de la Société Archéologique.

DONS FAITS AU MUSÉE.

4. LISTE.

- Par la SOCIÉTÉ ROYALE D'AGRICULTURE, SCIENCES ET ARTS DE LIMOGES : une *urne cinéraire* de bronze, avec bouchon en plomb, pied de terre cuite, trouvée sur l'emplacement des arènes de Limoges ; — cinq *petits vases* à parfums, de terre cuite ; — deux *vases* ou *urnes* de verre, trouvés sur les limites des communes de Nieul, Chaptelat et Couzeix ; — trois fragments de *mosaïques* des ruines de Carthage, donnés par M. ROCHEBRUNE ; — *volute* de marbre blanc, trouvée dans les fouilles pratiquées pour les fondements du séminaire ; — *ornement* ou *modillon* de marbre blanc, trouvé dans les mêmes fouilles ; — six morceaux de *marbre de parés* ; — sept débris de *vases rouges et gris* ; — sept morceaux de *tuiles* à rebord (*tegula hamata*) ; — un *casque complet* de fer battu, à visière mouvante ; — *gros casque* de fer lourd (bassinet) ; — *étrier* de bronze, trouvé dans la commune de St-Priest-Taurion ; — *cote de maille* (chemise de fer) ; — *rape* de bois, sculptée avec armoiries ; — *sabot* découpé ; — *pierre sculptée* ; — *tombeau* du chanteur Roger de Chabanaïs ; — *Traité d'Albert Durer* ; — quarante-sept *planches* de l'Album *Dusommerard* (un portefeuille) ; — quarante et un *dessins* de M. Allou en un carton (appartenant pour moitié au conseil général) ; — *coffret* d'émail byzantin ; — plaque émaillée, *saint Martial, M. de Verthamont, etc.* ; — *coquillages* ; — une collection de *minéraux* ; — un tableau représentant la *mort de Maxence* ;
- Par M. Eugène GARREAU, président de chambre : *medaille* d'argent d'Alexandre de Russie ; — deux types différents de *medailles* frappées par la monnaie de Limoges ; — un *jeton de présence* d'argent de la caisse d'escompte de l'île Bourbon ; — deux *Agnus Dei* d'argent aux armes de Limoges ; — un *quart d'écu* Louis XVI ;
- Par M. MALAUD aîné, négociant à Limoges : un tableau de la *décollation de St Jean*, gouache attribuée à un émailleur limousin ; — fragment en marbre blanc (deux mains gantelées) d'un *tombeau* trouvé près de Chalus ;
- Par M. THOMAS aîné, ancien adjoint à Limoges : *pietre tumulaire*, provenant des Bénédictins ;
- Par M. SIMON GAY-DUPALLAND, propriétaire à St-Léonard : un *medaillon* en cuivre représentant le *sacrifice d'Abraham* et le *jugement de Salomon* ;
- Par M. DESCOUTURES, conseiller de préfecture secrétaire général : quinze *medailles*.
- Par M. TRARRIER (Pierre), coiffeur : trois *medailles* ;
- Par M. CHAPOULAUD (Roméo) : un *voile* (liber du laget à dentelle), dont se servent les femmes des lles Marquisés ;
- Par M. PACATE, directeur des contributions indirectes : deux pierres d'un *tombeau* trouvé, en 1845, près de Bellac, — un groupe de *polypiers* flexibles et pierreux, avec un *diodon* et une *mouette* empaillés ; — empreintes de *feuilles* et de *poissons* dans du schiste crayeux ;
- Par M. Auguste DUBOIS : un fragment de la *mosaïque* de Djimilah (province de Constantine) ;
- Par le CONSEIL MUNICIPAL DE LIMOGES : un tableau sur bois, de *Léonard Limoustin, l'incrédulité de St-Thomas* ;
- Par M. ALBERT, professeur de dessin : treize *vues du Limousin* ;
- Par M. ALLAUD : un *petit vase* de terre, trouvé dans une tombe du cimetière de Chassenon.

TABLE DES MATIÈRES.

PIÈCES OFFICIELLES.

	Page
Fondation de la Société.....	5
Extrait du procès-verbal de la séance d'installation.....	9
Statuts de la Société.....	14
1 ^{re} liste des membres de la Société.....	20
2 ^e liste id.....	66
Dons faits au Musée. — 1 ^{re} liste.....	22
— 2 ^e liste.....	67
— 3 ^e liste.....	129
— 4 ^e liste.....	287

MÉMOIRES.

Sur l'étude de l'art limousin.....	23
Description du tombeau du cardinal de La Chapelle-Taillefer.....	42
Description de six médailles romaines.....	46
Des Bataillons de volontaires de la Haute-Vienne.....	68
Histoire de la peinture sur verre en Limousin.....	84
Id. id.....	148
Id. id.....	209
Champ-Cé et St-Georges-Nigremont.....	102
Statues d'Apollon et de Pallas.....	104
Anciennetés limousines. — Chalus ; Chaluset ; mort de Richard-Cœur-de-Lion.....	130
Maisons anciennes du Limousin.....	170
Tableau chronologique des vicomtes de Limoges, des dignitaires et des administrateurs de la province du Limousin (de 795 à 1800).....	178
Études sur les vases murrhins.....	257

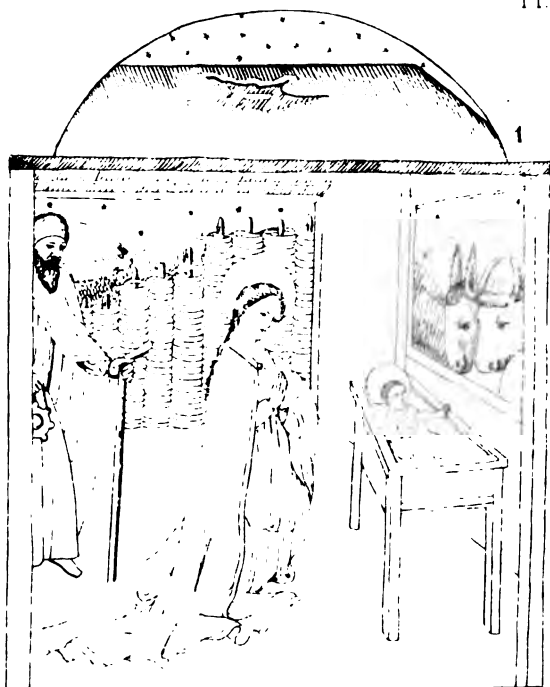
DOCUMENTS.

Accord du prince de Galles avec les prélats, nobles et communes. (1368.)	49
Transaction entre les bouchers de Limoges et les consuls. (1535.).....	54
Mystère joué à Limoges en 1521.....	55
L'hermite de Mont-Jauvi. (1516.).....	57
Testament d'un gentilhomme de la Basse-Marche. (1475.).....	58
Acte de nomination à l'office de juge de la Salle Episcopale de Limoges. (1519.) ..	60
Privilège du curé de St-Jean de la Cité.....	61
Vers latins de Jean Puncteius sur l'origine des Limousins.....	62
Fondation du nouveau collège de Limoges.....	107
Inventaire des revenus du roy dans le Dorat.....	123
Vente de la prévôté de St-Yrieix.....	124
Le Guet de Saint-Léonard.....	126
Communes. — Réglemens relatifs au commerce. — Féodalité.....	193
CHRONIQUE.....	64
Id.....	127
Id.....	208



9

}



2



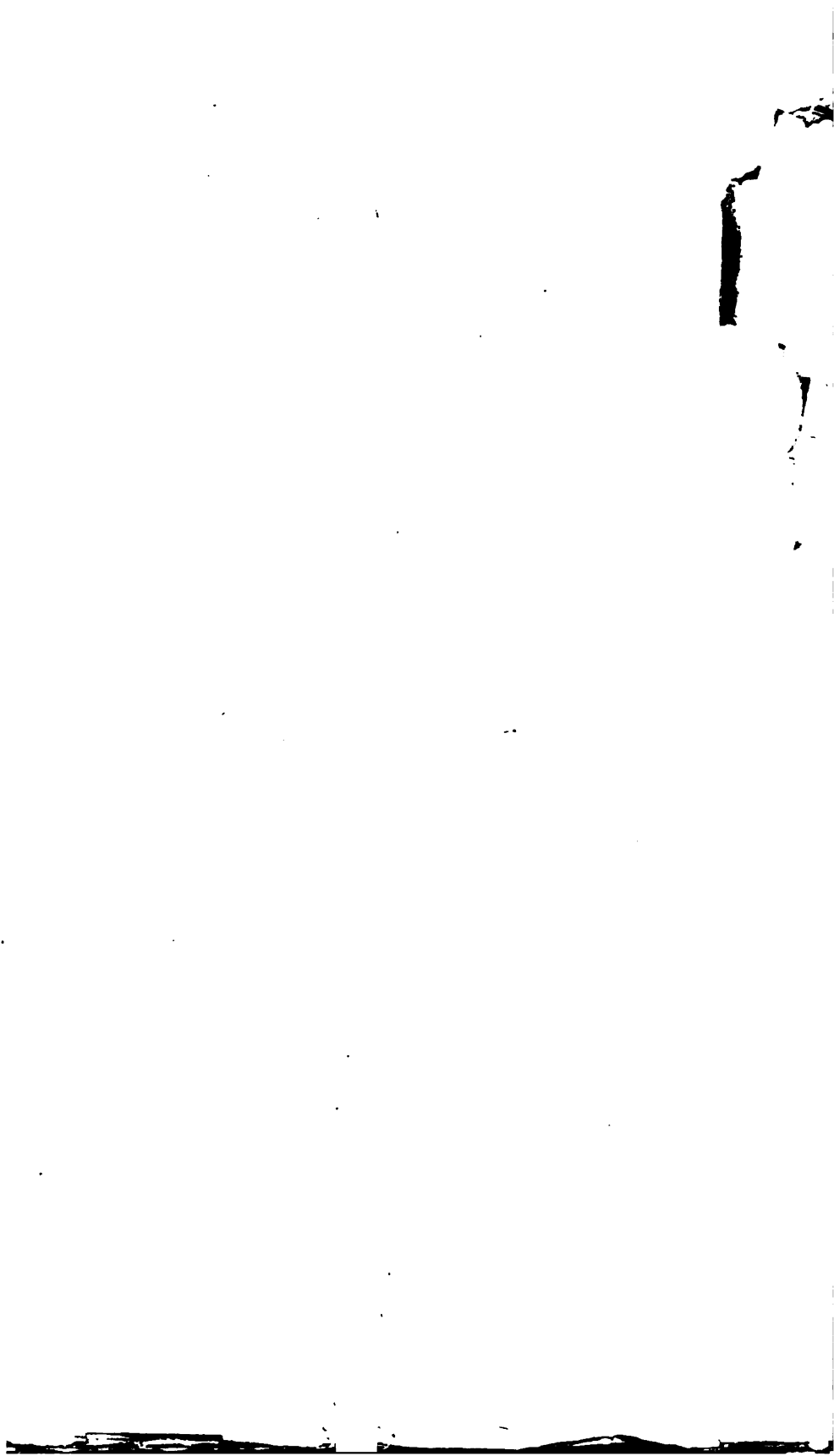
3



Arch. de Rouen. 100. 101.

1 Vignette d'un manuscrit du XV^e Siècle.

2. 3. Costumes du XV^e siècle (d'après les Stalles de la Cathédrale de Rouen)



RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the

NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
2-month loans may be renewed by calling
(415) 642-6233

1-year loans may be recharged by bringing books
to NRLF

Renewals and recharges may be made 4 days
prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

NRLF LIBRARY USE FEB 22 '90

GENERAL LI



80

